HISTORIA DE LA LITERATURA CLÁSICA
(CAMBRIDGE UNIVERSITY)

I. LITERATURA GRIEGA

P. E. Easterling y B. M. W. Knox (eds.)



P. E. EASTERLING Y B. M. W. KNOX (eds.)

HISTORIA
DE LA
LITERATURA CLÁSICA
(CAMBRIDGE UNIVERSITY)

I

LITERATURA GRIEGA

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
FEDERICO ZARAGOZA ALBERICH



EDITORIAL GREDOS
MADRID

Título original: *THE CAMBRIDGE HISTORY OF CLASSICAL LITERATURE. I: GREEK LITERATURE.*

Depósito Legal: M. 18899-1990.

ISBN 84-249-1403-1. Obra completa.
ISBN 84-249-1421-X. Vol. I.

Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1990. — 6293.

PREFACIO

No es fácil definir la literatura griega antigua. No hay dificultad en situar su punto de partida en el período arcaico, pero la elección de la fecha de terminación está condenada a la arbitrariedad, puesto que la producción literaria en griego se mantuvo durante siglos después de que el mundo antiguo hubiera dejado de existir en cualquier sentido clásico. No intentamos tratar la literatura cristiana, que merecería un volumen propio, o las obras clasicistas de los primeros autores bizantinos; nos ha parecido mejor concluir el volumen con el fin del período estable de civilización grecorromana, en el siglo III d. C. Incluso con esta fecha terminal proporcionalmente temprana el período que abarcamos es muy largo —más de mil años—, y hay una riqueza tanto de material conservado como de información sobre el aún más grande *corpus* literario que se ha perdido. El énfasis del presente estudio está sobre todo en las obras que aún existen, tienen valor literario intrínseco, o han ejercido una influencia sobre la literatura posterior. Dentro de este planteamiento general, se ha prestado especial atención a los textos descubiertos recientemente: es un rasgo importante de la literatura griega antigua el hecho de que esté en continuo crecimiento. Las citas en lengua original están desigualmente distribuidas: se proporcionan ejemplos más extensos de textos que aún no están a la disposición de todo el mundo, y se cita más poesía que prosa en griego. El trasfondo de los acontecimientos históricos y el desarrollo de las ideas sobre un período tan largo y polifacético han tenido que tratarse sólo incidentalmente para mantener el libro dentro de sus límites, pero el lector que siga su hilo conductor aproximadamente cronológico sale ganando alguna explicación sobre el cambio de gustos y valores literarios de los griegos cultos a lo largo de los siglos.

Se encontrará una información más completa sobre las vidas y obras de los autores explicados en los Apéndices, donde se detallan las ediciones, recopilaciones de fragmentos, traducciones y estudios críticos. La lista de obras citadas en el texto y la lista de abreviaturas proporcionan las referencias citadas en forma abreviada en las notas a pie de página.

Una empresa en colaboración como ésta debe mucho a muchas personas. Los editores quieren agradecer especialmente su ayuda, por parte de los colaboradores, al Profesor Christian Habicht, al Profesor C. P. Jones (G. W. Bowersock); a E. L. Bowie, a la señorita J. M. Reynolds, al Profesor R. P. Winnington-Ingram (P. E. Easterling); al Profesor B. R. Rees (A. A. Long); al Profesor Hugh Lloyd-Jones (R. P. Winnington-Ingram). Martin Drury merece una mención especial por su trabajo de preparación de los Apéndices de Autores y Obras y como autor del Apéndice métrico. Jenny Morris se encargó del Índice Alfabético.

Los editores quieren dar las gracias a los colaboradores por su paciencia ante los retrasos frustrantes, que acosaron como una maldición la producción de este volumen, y a la casa editorial por su apoyo constante e imaginativo.

P. E. Easterling
B. M. W. Knox

ABREVIATURAS

BT	Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Leipzig y Stuttgart.
Budé	Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé (París).
Bursian	*Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft* de Bursian, Berlín, 1873-1945.
CAF	T. Kock, *Comicorum Atticorum Fragmenta,* Leipzig, 1880-88.
CAH	*The Cambridge Ancient History,* Cambridge, 1923-39.
CAH^2	2.ª ed., Cambridge, 1961-.
CGF	G. Kaibel, *Comicorum Graecorum Fragmenta,* Berlín, 1899.
CGFP	C. F. L. Austin, *Comicorum Graecorum Fragmenta in papyris reperta,* Berlín, 1973.
CHCL	*Cambridge History of Classical Literature,* Cambridge, 1982-85.
Christ-Schmid-Stählin	W. von Christ, *Geschichte der griechischen Literatur,* rev. por W. Schmid y O. Stählin, Munich, 1920-24, 6.ª ed.; cf. Schmid-Stählin.
CIL	*Corpus Inscriptionum Latinarum,* Berlín, 1863-.
CVA	*Corpus Vasorum Antiquorum,* París y otros lugares, 1925-.
Diehl	E. Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca,* I, 2.ª ed., 1936; II, 3.ª ed., 1949-52.
DFA	A. W. Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens,* 2.ª ed., rev. por J. Gould-D. M. Lewis, Oxford, 1968.
DK	H. Diels-W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker,* 6.ª ed., Berlín, 1951-52.
DTC	A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy,* 2.ª ed., rev. por T. B. L. Webster, Oxford, 1962.
EGF	G. Kinkel, *Epicorum Graecorum Fragmenta,* Leipzig, 1877.
FGrH	F. Jacoby, *Fragmente der griechischen Historiker,* Berlín, 1923-.
FHG	C. Müller, *Fragmenta Historicorum Graecorum,* Berlín, 1841-70.
FYAT	(ed.) M. Platnauer, *Fifty years (and twelve) of classical scholarship,* Oxford, 1968.
GLK	H. Keil, *Grammatici Latini,* Leipzig, 1855-1923.
GLP	C. M. Bowra, *Greek lyric poetry,* 2.ª ed., Oxford, 1961.

Gow-Page, *Garland*	A. S. F. Gow-D. L. Page, *The Greek Anthology: The Garland of Philip,* Cambridge, 1968.
Gow-Page, *Hell. Ep.*	A. S. F. Gow-D. L. Page, *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams,* Cambridge, 1965.
Guthrie	W. K. C. Guthrie, *A history of Greek philosophy,* Cambridge, 1965-81.
IEG	M. L. West, *Iambi et Elegi Graeci,* Oxford, 1971-72.
IG	*Inscriptiones Graecae,* Berlín, 1873.
Kai	G. Kaibel, *Comicorum Graecorum Fragmenta,* I fasc. I *Doriensium comoedia mimi phylaces,* Berlín, 1899.
KG	R. Kühner-B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache: Satzlehre,* 4.ª ed., Hannover, 1955.
Lesky	A. Lesky, *A history of Greek literature,* trad. por J. Willis-C. de Heer, Londres, 1966; versión española de J. M.ª Díaz Regañón, *Historia de la literatura griega,* Madrid, Gredos, 1969.
Lesky, *TDH*	A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen,* 3.ª ed., Göttingen, 1972.
Loeb	Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. y Londres.
LSJ	Liddell-Scott-Jones, *Greek-English Lexicon,* 9.ª ed., Oxford, 1925-40.
*OCD*²	*Oxford Classical Dictionary,* 2.ª ed., Oxford, 1970.
OCT	Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis (Oxford).
Ol	A. Olivieri, *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia,* Nápoles, 1930.
Paravia	Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum (Turín).
Pfeiffer	R. Pfeiffer, *A history of Classical Scholarship,* Oxford, 1968.
PLF	E. Lobel-D. Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta,* Oxford, 1963.
PMG	D. L. Page, *Poetae Melici Graeci,* Oxford, 1962.
Powell	J. U. Powell, *Collectanea Alexandrina,* Oxford, 1925.
Powell-Barber	J. U. Powell-E. A. Barber, *New Chapters in the history of Greek literature,* Oxford, 1921; 2.ª serie, 1929; 3.ª serie, Powell solo, 1933.
PPF	H. Diels, *Poetarum Philosophorum Graecorum Fragmenta,* Berlín, 1901.
Preller-Robert	L. Preller, *Griechische Mythologie,* 4.ª ed., rev. por C. Robert, Berlín, 1894.
RAC	*Reallexikon für Antike und Christentum,* Stuttgart, 1941.
RE	A. Pauly-G. Wissowa-W. Kroll, *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft,* Stuttgart, 1893.
Roscher	W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie,* Leipzig, 1884.
Schmid-Stählin	W. Schmid-O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur,* Munich, 1929-48.
SEG	*Supplementum Epigraphicum Graecum,* Leyden, 1923-71; Alphen aan den Rijn, 1979.

SH	P. J. Parsons y H. Lloyd-Jones, *Supplementum Hellenisticum*, Berlín y Nueva York, 1983.
SLG	D. L. Page, *Supplementum Lyricis Graecis*, Oxford, 1974.
Snell	B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, 1971.
Spengel	L. Spengel, *Rhetores Graeci*, 1853-56; I ii rev. por C. Hammer, Leipzig, 1894.
SVF	H. von Arnim, *Stoicorum Veterum Fragmenta*, Leipzig, 1903.
TGF	A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 2.ª ed., Leipzig, 1889.
Walz	C. Walz, *Rhetores Graeci*, Stuttgart, 1832-36.

I

LIBROS Y LECTORES EN EL MUNDO GRIEGO

I. DESDE LOS INICIOS A ALEJANDRÍA

Los griegos, que nos dejaron los nombres, las formas y los modelos clásicos de la tragedia, la comedia, la épica, la lírica y la poesía pastoril y, de hecho, de casi todos los géneros literarios conocidos en Occidente, no desarrollaron un sistema de escritura adecuado para el registro de la literatura hasta una fecha tardía de su historia. Cuando, hacia fines del siglo VIII a. C., lo alcanzaron, la literatura egipcia, religiosa o secular, se había transmitido en rollos de papiro durante más de dos milenios; la literatura de las civilizaciones mesopotámicas, inscrita en tablillas de arcilla, se remontaba a una antigüedad más o menos igual de remota. Había habido, desde luego, un período de alfabetización muy restringida en los grandes centros de la civilización micénica; se han encontrado tablillas con inscripciones hechas de arcilla que datan de la segunda mitad del segundo milenio en Pilos, Tebas y Micenas, en el continente, y en Cnosos, en Creta. La escritura —conocida como lineal B— parece una adaptación ruda y rápida al griego micénico de la escritura cretense lineal A (aún no descifrada, pero que casi seguro no es griego); el nuevo sistema de escritura se usaba, según los datos de que disponemos, para listas de propiedad y simples registros legales sobre todo —«largas listas de nombres, registros de ganado, grano y otros productos, libros de cuentas de contables anónimos»— [1]. No se conserva ningún texto de una calidad siquiera vagamente literaria. En cualquier caso, la ineficacia de la escritura como instrumento de fin literario queda clara a primera vista: carece tanto de economía como de claridad. Al ser un silabario, no un alfabeto, el número de signos que hay que memorizar —ochenta

[1] Chadwick, 1976, IX.

y siete— es excesivo. Y la escritura no distingue entre los sonidos que representamos como *r* y *l*, omite *s* inicial así como *m*, *n*, *r* y *s* en fin de sílaba, etc. Los signos para *pa-ka-na*, por ejemplo, representan lo que en griego posterior es *phasgana; ka-ko* es *chalkos; ku-ru-so, chrusos; pe-ma, sperma; pa-te* puede ser *pater* o *pantes*. Obviamente, sería casi imposible interpretar la escritura sin margen de error a menos que el significado estuviera indicado por el contexto, como lo está en este caso, por ideogramas reconocibles para espada, bronce, oro, etc. Aun así, las desavenencias entre los eruditos modernos sobre la interpretación de los signos es frecuente. Cuando, muy a finales del segundo milenio a. C., los palacios micénicos fueron destruidos por el fuego, las tablillas de arcilla con sus extrañas marcas quedaron sepultadas en las ruinas; cocidas por el fuego hasta una dureza de ladrillo, permanecieron ocultas hasta que la pala del excavador las descubrió en el siglo XX. En Grecia se perdió todo recuerdo de esta temprana era alfabetizada, si exceptuamos los «signos funestos» de Homero (el mensaje llevado por Belerofonte que decía «Mata al portador» en *Ilíada*, 6, 168), que pueden ser una lejana reminiscencia de ello, conservada sin comprenderla por la tradición oral.

Cuando, muchos siglos más tarde, los griegos volvieron a aprender a escribir, lo hicieron adaptando, como antiguamente, una escritura diseñada para un idioma extranjero: un sistema fenicio (semita del norte) usado en Siria. Pero esta vez la adaptación fue un éxito absoluto: no sólo dio a luz un sistema de signos plenamente adecuado a los sonidos griegos, sino que también mejoró el original. La escritura semítica no indicaba las vocales; esto daba lugar a muchas malinterpretaciones, y, en cualquier contexto que no fuera muy obvio, exigía lectores e intérpretes experimentados. Para representar sus vocales, los adaptadores griegos asignaron algunos de los símbolos consonánticos semíticos que para ellos eran redundantes y crearon así el primer alfabeto genuino: un sistema de escritura que, por su economía y claridad, podía convertirse en un medio de comunicación popular, y no sólo campo exclusivo de especialistas experimentados [2], lo que había sido siempre en las civilizaciones del Oriente Medio (y casi con seguridad en la Grecia micénica). La procedencia fenicia del alfabeto se refleja en la leyenda (Cadmo, rey de Tiro, habría traído las letras a la ciudad de Tebas, que fundó), y las letras se conocieron hasta tiempos posteriores como *phoinikeia* (Hdt., 5, 58). Pero la fecha real —en oposición a la mítica— de su aparición en Grecia es problemática. Los más antiguos ejemplos que se conservan de la escritura griega en el nuevo alfabeto (o más bien alfabetos, ya que había significativas variantes locales) están todos incisos o pintados en cerámica y, aunque la fecha de dichos fragmentos es principalmente una deducción de la historia del estilo decorativo, hay un acuerdo bastante general sobre la combinación de todos ellos para sugerir una fecha de la segunda mitad del siglo VIII a. C. Proceden de todo el mundo griego:

[2] Sobre la importancia de las innovaciones griegas, véase Havelock, 1976, 44 y sigs.

Ática, Beocia, Corinto, en el continente; Rodas, al Este, e Isquia, junto a la costa del sur de Italia, al Oeste [3].

Ya que la escritura en materiales más perecederos, el cuero, por ejemplo, o el papiro (si es que se disponía del mismo en Grecia en fecha tan temprana), pudo no haberse conservado, es teóricamente posible que la escritura hubiera estado en uso en Grecia mucho antes de la fecha sugerida por estos objetos; los textos registrados así bien pudieron ser más largos y elaborados que los garabatos en vasos, e incluso pudieron tener un carácter literario. Pero aunque dos de las inscripciones, las del Ática e Isquia, contienen versos hexámetros (y la inscripción de Isquia parece indicar un conocimiento de la épica homérica) [4], los escritos no fomentan dicha especulación. Las letras son rudas y pesadas; el sentido de la escritura, que aún sigue el modelo fenicio, va de derecha a izquierda. También parece probable que, si la escritura hubiera sido asequible durante un período considerable antes del último cuarto del siglo VIII, los alfareros y escultores la habrían utilizado antes; la primera aparición de letras en tantos objetos de una procedencia tan dispersa sugiere que la técnica se hizo de conocimiento general justo en aquel momento.

Uno de los rasgos más paradójicos del logro literario griego es que a fines del siglo VIII, cuando diseñaron un sistema de escritura apropiado para su lengua, ya tenían una literatura. La fecha en la que los poemas épicos de Homero adquirieron la forma con la que los conocemos, y el papel que la escritura pudo ejercer en ese proceso, son aún temas de controversia (cf. págs. 62 y sigs.), pero la obra de Milman Parry ha probado algo fuera de toda duda: los poemas exhiben en una proporción significativa muchas de las características de la composición oral anterior a la escritura. La magnífica arquitectura de estos dos grandes poemas es casi seguro, en cada caso, creación de un solo poeta, oral o por escrito, pero una parte considerable del material básico es tradicional, producto refinado de la experimentación por muchas generaciones de compositores orales. Antes de que hubiera libros y lectores en Grecia, hubo poetas y público. Y esto es cierto para formas poéticas distintas de la épica: los llamados himnos homéricos y los poemas didácticos de Hesíodo muestran los mismos síntomas de origen oral.

En la obra de Hesíodo, sin embargo, un nuevo fenómeno sugiere la posibilidad de que estos poemas fueran escritos durante la vida de su autor: Hesíodo se identifica, da detalles biográficos y expresa opiniones personales sobre problemas morales y sociales. Está en la naturaleza de la poesía plenamente oral que el cantor recree su canto en cada representación; lo hace como servidor anónimo de la Musa, que es la depositaria del conocimiento antiguo y de las técnicas de la tradición oral. La sólida presencia de Hesíodo en su obra (la *Teogonía* empieza con un relato de su encuentro con las Musas en el Monte

[3] Jeffery, 1961, 12 y sigs.; cf. Heubeck, 1979, con una bibliografía muy completa; Pfohl, 1968.
[4] Meiggs y Lewis, 1969, núm. 1.

Helicón, y *Los trabajos y los días* está dirigida a su perezoso y ambicioso hermano Perses) sugiere que esperaba que los poemas fueran manejados en la forma que él les había dado, seguramente identificada con su trabajo. La explicación más razonable de esta confianza parece ser que los poemas estuvieran fijados por escrito.

La escritura parece segura en la siguiente figura importante de la literatura griega, Arquíloco de Paros, que vivió en la primera mitad del siglo VII; la variedad de sus formas métricas, el tono intensamente personal de muchos de sus poemas, la gran variedad de temas y, sobre todo, la libertad de las fórmulas hacen improbable que su obra hubiera podido sobrevivir durante siglos por otros medios que no fueran las copias escritas de los propios manuscritos del poeta. Y lo mismo se puede afirmar aún con más vehemencia de los poemas de Safo y Alceo, que fueron compuestos en la isla de Lesbos hacia el principio del siglo VI. Algunos de sus cantos habrían podido conseguir una popularidad universal y por tanto ser conservados por la memoria. Pero la escritura tuvo que representar un papel en la transmisión de los poemas completos de Safo, que los alejandrinos dispusieron en nueve libros, de los cuales el primero contenía 333 estancias sáficas de cuatro versos.

Por supuesto, esto no quiere decir que la obra de estos poetas fuera «publicada», ni siquiera que existieran muchas copias. Los poemas fueron compuestos para ser representados (la mayoría con acompañamiento musical); el texto escrito debió de tener una función de apoyo para la memoria del actor, ya fuera el poeta u otro. En un ámbito cultural en el que la poesía era un medio público, no debía de haber mucho incentivo para multiplicar las copias. En cualquier caso, la amplia circulación de copias en este período temprano pudo no ser posible; dependía de la disponibilidad de un material para escribir relativamente barato, el papiro egipcio. Esta planta era originariamente de las marismas del Bajo Egipto, y de las fibras de su tallo, de sección triangular y que alcanzaba los diez pies o más de altura [5], los egipcios habían manufacturado durante más de un milenio un «papel» (es la misma palabra) de superficie suave, fuerte, flexible y, si se mantenía seco, extraordinariamente duradero. Del meollo del tallo, se sacaban bandas verticales, pelándolas o haciéndolas tiras; se apilaban unas cuantas sobre una superficie dura, y encima otras en ángulo recto sobre las primeras. Bajo presión, quizá aplicada con un mazo de madera, las dos superficies se pegaban indisolublemente por la goma natural de la misma planta; luego se cepillaban los bordes para hacer hojas (κολλήματα, *kollemata)* que variaban considerablemente de tamaño. Los ejemplares que se conservan parecen indicar que para textos literarios la norma era de unas nueve pulgadas por nueve, aunque no son infrecuentes las hojas más altas que anchas. Estas hojas (normalmente unas veinte) eran unidas en un rollo (χάρτης, *chartes)* pegando los bordes laterales con las fibras horizontales que atraviesan

[5] Lewis, 1974, 22 y sigs.

la superficie; el borde de cada hoja se unía a su vecino por la derecha para que la pluma, que se movía desde la izquierda, cruzase suavemente la unión. En esta superficie interior protegida, el escriba escribía desde la izquierda en columnas verticales, determinando el ancho de éstas por la longitud del verso en el caso de metros regulares, y normalmente, en el caso de la prosa, dentro de un margen de quince a veinticinco letras.

No hay acuerdo sobre la fecha de introducción del papiro en Grecia, pero tampoco muchas dudas sobre su utilización común a principios del siglo VI. Es en este siglo cuando están documentados por vez primera los estrechos contactos entre los dos países: los nombres de los mercenarios griegos grabados en la pierna izquierda del coloso del faraón Ramsés II en Abu Simbel, en torno a 590 a. C.; la implantación de un puerto comercial griego a fines del siglo VII en Náucratis, en el delta del Nilo [6]. A partir de este momento debió de ser mucho más fácil la multiplicación de copias, pero nuestras fuentes son mudas al respecto. Para el conjunto del período arcaico hasta los primeros años del siglo V, no hay pruebas firmes de que hubiera libros ni de su circulación entre lectores. Los únicos destellos de que disponemos se refieren de hecho no a la circulación, sino a textos únicos. Pausanias, en el siglo II d. C., dice que en el Monte Helicón se le mostró una copia de *Los trabajos y los días* de Hesíodo inscrita en plomo y «muy borrada por el tiempo» (9, 31); Heráclito de Éfeso, según una fuente posterior, dedicó su «libro» al templo de Ártemis (Dióg. Laerc., 9, 6). Sin embargo, cuando, en el último cuarto del siglo V, aparecen en Atenas vestigios de un comercio de libros, la gran cantidad de productos literarios anteriores que estaban a disposición de una posible reproducción sugiere que esos textos habían estado circulando en un número respetable de copias. Cuando los alejandrinos llegaron a editar y encuadernar en «libros», es decir, en rollos de papiro, la poesía que les habían legado los siglos VII y VI a. C., hicieron seis libros del poeta coral espartano Alcmán, dos del poeta jonio Mimnermo y siete del espartano Tirteo, diez libros de Alceo y nueve de Safo, siete libros de Íbico de Regio, al sur de Italia, siete libros de Anacreonte de Teos, cinco mil versos, elegíacos y yámbicos, de Solón de Atenas, y no menos de veintiséis libros del poeta siciliano Estesícoro de Hímera. Todo esto argumenta a favor de la supervivencia y en contra del silencio; sugiere que hubo una verdadera circulación de textos y multiplicación de copias en el período arcaico. Porque de otra forma es difícil entender por qué más literatura arcaica y clásica no se había perdido ya sin dejar rastro (como había pasado de hecho en algunos casos) [7] cuando los eruditos alejandrinos empezaron a recopilar, corregir e interpretar.

---

[6] Meiggs y Lewis, 1969, núm. 7; Austin, 1970, 22-23.

[7] No todas las obras de Eurípides, por ejemplo, llegaron a Alejandría: las obras satíricas especialmente es probable que desaparecieran (cf. la *Medea hypothesis*). La *hypothesis* de los *Acarnienses* de Aristófanes apunta la pérdida de *Cheimazomenai* de Cratino, del mismo año. La fórmula alejandrina es οὐ σῴζεται, «no conservado».

Aunque el período arcaico no arroja pruebas explícitas sobre libros y lectores, sí las hay sobre la condición previa esencial para que existieran: una alfabetización extendida. Las inscripciones públicas que registran leyes, por ejemplo, aparecen por todo el mundo griego; los famosos *Axones* de Solón («tablones de anuncios») nos son conocidos por la tradición literaria, pero las lápidas que se conservan registran complicadas instrucciones legales de Quíos, que datan de la primera mitad del siglo VI, y, del último cuarto, un conjunto implícito de estipulaciones legales sobre propiedad, y muchos otros temas en el escrito de Lócride *Ozola,* una zona remota y alejada del mundo griego [8]. Las inscripciones en jarrones se hicieron cada vez más elegantes, informativas y versátiles. El Vaso François, de principios del siglo VI, identifica, en una profusa exhibición de cultura, a veintisiete héroes y sabuesos de la cacería calidoniana, dieciséis de las figuras de la escena que muestra a Teseo en Delos, seis de los corredores en los Juegos por Patroclo, trece figuras en la centauromaquia, treinta personajes divinos en la procesión de las bodas de Peleo y Tetis y doce en el retorno de Hefesto, doce héroes en la muerte de Troilo —el jarrón identifica incluso objetos (altar, jarra, fuente, silla), a la vez que anuncia el nombre del alfarero y del pintor—. Una *pelike* ateniense de figuras negras del mismo siglo, pero posterior, muestra, en dos escenas, una transacción entre un vendedor de aceite y un cliente cuya jarra está llenando el primero. Al vendedor se le atribuyen estas palabras: «Padre Zeus, si al menos pudiera hacerme rico»; y en la escena del otro lado le dice al cliente, cuya cara muestra insatisfacción: «Ahora, ahora está lleno, se está derramando» [9]. Además de las inscripciones añadidas por el artista, tenemos ejemplares de mensajes privados grabados en trozos de tiestos rotos. Tres «pintadas» del siglo VI del ágora ateniense sugieren claramente que el hecho de escribir era un fenómeno corriente. «Pon la sierra bajo el umbral de la puerta del jardín», dice una; una segunda, que da órdenes para que se traigan a casa ciertos muebles domésticos (plausiblemente restaurada con «camas»), es notable porque se inicia con un vocativo, *pai,* que en el contexto ateniense corriente quiere decir «esclavo»; la tercera dice simplemente: «Titas —vencedor olímpico— depravado» [10]. Un descubrimiento reciente sugiere un nivel similar de alfabetización común para el mismo período en la frontera extrema de la expansión griega: una carta personal escrita en dialecto milesio en una fina banda de cuero que fue encontrada cerca del puerto comercial griego de Olbia, en la costa rusa del Mar Negro [11].

Sólo en el siglo V empezamos a oír hablar de un requisito previo para la alfabetización generalizada, la existencia de escuelas elementales. Éstas podían ser mucho más antiguas, al menos en Atenas, donde se nos dice (Esquines,

---

[8] Meiggs y Lewis, 1969, núms. 8, 13.
[9] Hirmer y Arias, 1962, lám. 40-6; Guarducci, 465-66.
[10] Lang, 1976, núms. B1, B2, C5.
[11] Chadwick, 1973, 35-37.

1, 9 y sigs.) que Solón, arconte en 594 a. C., promulgó leyes que organizaban su funcionamiento. Pero en el siglo v su existencia está establecida por tres referencias casuales, y en todas ellas se registra la muerte violenta de unos niños: en la isla de Quíos (Hdt., 6, 27 —494 a. C.—), en la ciudad beocia de Micaleso (Tuc., 7, 29 —413 a. C.—) y en la pequeña isla de Astipalea (Pausanias, 6, 9, 6 —496 a. C.—). Por una fuente posterior (Plutarco, *Tem.*, 10) nos llega el detalle de que cuando en 480 los atenienses evacuaron a sus familias a Trecén, los trecenios votaron contratar maestros para sus hijos. Durante los primeros años del siglo los jarrones de figuras rojas empiezan a pintar escenas escolares con niños aprendiendo a leer o leyendo; las escenas de adultos leyendo también aparecen, pero, bastante sorprendentemente a la vista del papel secundario representado por las mujeres en todos los relatos literarios que tenemos de la Atenas del siglo v, los personajes habituales son mujeres. En casi todos los casos en los que el artista proporciona información sobre el texto que leen, el libro contiene poesía [12].

Ya que no conservamos ni siquiera un ejemplar o fragmento de un libro griego escrito antes del siglo iv a. C., debemos hacernos una idea sobre los libros y la lectura durante los grandes siglos de la literatura ateniense a partir de estos jarrones pintados. Los libros se parecen mucho a los de uso común en el Egipto tolemaico dos siglos después, que conocemos a través de fragmentos e incluso rollos que se conservan. Esto no es sorprendente, puesto que Egipto era la única fuente de papiro procesado, y presumiblemente exportó éste en forma de rollos ya elaborados desde temprana fecha (como sabemos que lo fue más tarde). A partir de estas pinturas, queda claro que la lectura era algo común; el lector solitario no aparece apenas: se leían los libros en voz alta. Esto no implica necesariamente, como estuvo de moda creer hace algún tiempo, que la lectura silenciosa era algo tan raro en la Antigüedad que su aparición excepcional prueba la regla [13], pero sí abunda en el hecho de que, antes y entonces, la lectura antigua se hacía sobre todo en voz alta, representación de hecho, ante una audiencia menor que en las Dionisíacas o en los Olímpicos, pero representación al fin y al cabo. El libro, en esta temprana fase de transición de una sociedad plenamente oral a una plenamente alfabetizada, sirve como libreto de un recitado más que como texto para el estudio individual; aunque ahora se escribe, la literatura aún es una experiencia común, y debe recordarse su impacto directo y poderoso sobre los sentimientos del público, tan vivamente descrito en el *Ion* de Platón (535e), para entender el vehemente ataque contra la poesía con el que Platón termina su *República* [14].

Los libros de las pinturas son rollos de papiro igual que los que conocemos a través de los ejemplares encontrados en Egipto; los lectores despliegan el

[12] Immerwahr, 1964 y 1973; Beck, 1975, láms. 9-15, 69-75. Cf. Harvey, 1978; Turner, 1965.
[13] Knox, 1968.
[14] Havelock, 1963, 145 y sigs.

rollo con la mano derecha y vuelven a enrollar el trozo ya leído con la izquierda. Naturalmente, las pocas letras que el artista puede pintar en lo que se ve del rollo no son una representación realista; las letras son ampliadas para que sean visibles. La mayoría de los libros contienen poesía, aunque uno de ellos, en una escena escolar, tiene el principio de lo que parece un libro de texto sobre mitología [15]. Las letras son una mezcla del alfabeto ático local y del alfabeto jónico, que, cada vez más favorecido durante el siglo v, fue por fin adoptado para documentos oficiales en Atenas durante el arcontado de Euclides, en 403-402 a. C.

Paralela a esta representación artística de la lectura, el lenguaje de los poetas, la única literatura que tenemos de la primera mitad del siglo, refleja la creciente importancia de la palabra escrita. Hacen su aparición las metáforas extraídas de la lectura y la escritura: Píndaro (*Ol.*, 10, 1 y sigs.) empieza una oda a la victoria con una orden a sí mismo sobre «leer en voz alta el nombre del vencedor olímpico... allí donde está escrito en mi corazón», y Esquilo escribe acerca de las «tablillas de la mente» (Esq., *P. V.* 789; cf. Sóf., fr. 597) y las tablillas sobre las que los dioses registran los delitos de los hombres (Esq., *Eum.*, 275, fr. 530 Mette; cf. Eur., fr. 506). Y, aunque el tiempo dramático de la tragedia de Esquilo es el pasado mítico remoto, se presenta la escritura como rasgo habitual del mundo heroico. Tres de los campeones argivos de los *Siete contra Tebas,* por ejemplo, tienen escritos en sus escudos blasonados (434, 468, 646-48); las letras proclaman las violentas amenazas de los guerreros argivos contra la ciudad y, en la más larga de las inscripciones, la exigencia de Polinices de que la Justicia los devuelva a casa. El rey de Argos, en las *Suplicantes* (946 y sigs.) anuncia la decisión del pueblo al heraldo egipcio como las palabras de una «lengua libremente hablada», no «escrita en tablillas o sellada dentro de los pliegues del papiro». Y Prometeo, al relatar su contribución a la civilización humana, incluye orgullosamente «las combinaciones de letras, memoria de todas las cosas, madre de las Musas...» (460-61). La Memoria, madre por Zeus de las Musas, a la que se dirige Hesíodo en el proemio de la *Teogonía* y que había personificado los vastos recursos formularios, de tema y de mito llevados a cabo por el poeta oral, se identifica aquí con la palabra escrita.

En Atenas, las representaciones anuales de tragedias, y más tarde de comedias, en las fiestas de Dioniso, debieron de estimular la demanda de libros. No todo el mundo en Atenas podía asistir, y para los que no podían, así como para el resto del mundo griego, que admiraba el teatro ateniense tanto como temía su imperialismo, debió de haber una gran demanda de copias por escrito de las obras; aunque hay pruebas de representaciones en los demos áticos en los últimos años del siglo v [16], las compañías teatrales que viajaban

[15] Immerwahr, 1973, 143.
[16] *DFA*, 45 y sigs.

fuera del Ática no debieron de aparecer hasta mucho más tarde. También puede inferirse la circulación de libros de la creciente importancia de la prosa escrita. Aunque tenemos relatos que muestran a Heródoto leyendo su obra en voz alta ante el público ateniense, el grosor de sus *Historias* hace improbable que fuera éste el único medio por el que el público las conociera. Otros tipos de escritos en prosa, por ejemplo el tratado filosófico de Anaxágoras, los libros de retórica de los sofistas, los escritos cuasi biográficos de Ión de Quíos y Estesímbroto [17], no eran adecuados para la presentación oral. El último cuarto del siglo v vio la producción de una obra, la *Historia* de Tucídides, que estaba claramente pensada para el lector más que para el oyente; la sintaxis enmarañada de muchos de los discursos —el esfuerzo de un intelecto poderoso para expresar conceptos abstractos, para los que la lengua había sido hasta entonces de una utilidad escasa— debió exigir, como aún lo hace, una lectura y una reflexión cuidadosa. Tucídides es consciente de la diferencia; su obra, dice, no es una pieza de concurso con premios, para un público inmediato, sino algo que se posee para siempre: «ya estaba pensando en sus futuros lectores» [18]. En un fragmento del *Erecteo* de Eurípides (412 a. C.) encontramos nuestra primera referencia a un lector que, a diferencia de los descritos en los versos, está solo. El soldado aspira a la paz, para dejar que su lanza ociosa permita a las arañas tejer sus telas en torno a ella, para colgar su escudo... «y ojalá pueda desplegar la voz de las tablillas (δέλτων τ' ἀναπτύσσοιμι γῆρυν), la voz a la que atienden los hombres sabios» (369 *TGF)*. Está pensando claramente en leer en voz alta, pero sin público.

Otro lector solitario aparece en *Las ranas* de Aristófanes (52-53): el dios Dioniso le dice a Hércules que, mientras navegó con la armada ateniense, leyó la *Andrómeda* de Eurípides para sí mismo (había sido escrita ocho años antes). Ésta es la única referencia específica a un libro escrito de una tragedia, aunque nuestro texto de una comedia de Aristófanes, *Las nubes,* es una versión revisada que nunca se representó y que parece haberse pensado para un público lector [19]. Pero la disponibilidad de textos trágicos está implícita en las palabras de ánimo del coro dirigidas, más tarde en *Las ranas,* a los dos poetas trágicos mientras se preparan para citar capítulo y verso en su crítica mutua. «Si es esto lo que teméis —que el público pueda sufrir ignorancia, como para perderse puntos eruditos de vuestras discusiones—, rechazad esos temores. Ya no se trata de eso. Porque hay veteranos y cada uno tiene su libro y entiende los chistes» (1109 y sigs.). Sea lo que sea lo que quiere decir esta frase, muy discutida, sobre el libro [20], la escena que sigue parece esperar un conocimiento

[17] Momigliano, 1971, 30 y sigs.

[18] Pfeiffer, 29.

[19] Dover, 1968*a*, XCVIII.

[20] Para una explicación detallada (y escéptica) de ambos pasajes de la obra de Aristófanes, véase Woodbury, 1976.

de la tragedia, y desde luego demuestra lo mismo para Aristófanes en persona; sus citas abundantes y parodias del teatro de Esquilo y Eurípides sugieren consistentemente que tenía una colección de textos; esto se ha dudado, pero está confirmado por dos pasajes de *Las ranas.* «Eurípides» alardea de su receta para rejuvenecer la tragedia, receta que incluye una pequeña cantidad de «jugo de libro» (943), y más tarde, cuando los poetas rivales pesan en una balanza sus versos personales, «Esquilo» ofrece despreciativamente comparar dos versos de su poesía con el peso de «Eurípides» y de toda su familia: «y déjale que traiga consigo también sus libros» (1409). Jenofonte nos narra la persecución por Sócrates de un joven llamado Eutidemo, que había «reunido muchos escritos de poetas y de los sofistas más celebrados» y que anuncia que seguirá compilando libros hasta tener «tantos como sea posible» (*Mem.,* 4, 2, 1). Todo esto sugiere que los libros debieron producirse en cierta cantidad en la Atenas del siglo v, sobre todo a finales, incluso comercialmente; de hecho, es en este período en el que oímos hablar por vez primera de un lugar (Éupolis, fr. 304K) «donde se venden libros» (es en el mercado, entre los puestos que ofrecen ajo, incienso y perfumes) y la palabra que designa a los libreros (βιβλιοπῶλαι) aparece en los textos de los poetas cómicos que escriben en torno al cambio de siglo (Aristómenes, fr. 9K; Teopompo, fr. 77K; Nicofonte, fr. 19, 4K).

Sócrates oyó una vez a alguien que estaba leyendo un libro de Anaxágoras (*Fedón* 97b) y se entusiasmó tanto por lo que oía que «cogió los libros y leyó tan deprisa como pudo» (sólo para desilusionarse con el resultado). Años más tarde, cuando fue acusado de impiedad en su juicio, por enseñar la misma doctrina que consideraba inadecuada, se volvió a su acusador:

> Pero ¿es que crees que estás acusando a Anaxágoras?... ¿Hasta tal punto desprecias a éstos y consideras que son tan analfabetos que no saben que los libros de Anaxágoras de Clazomene están llenos de estas doctrinas? ¿Es que los jóvenes de Atenas aprenden de mis doctrinas que pueden conocer comprando un libro por una dracma como mucho en el mercado de libros del ágora? Y sobre todo, se burlarían de Sócrates si éste fingiera que las obras eran suyas *(Apol.,* 26d-e).

Incluso con la debida concesión hecha a la ironía socrática y la adulación retórica a la experiencia literaria de los hombres del jurado, las palabras utilizadas (ἀπείρους γραμμάτων) aún sugieren una fácil disponibilidad y un amplio conocimiento de los libros, y, encima, de libros filosóficos difíciles. El precio al que podía conseguirse a veces en la «orquestra» (una zona del mercado, no del teatro) una copia de Anaxágoras se consideró alguna vez imposible, por muy bajo. Una inscripción contemporánea da la cifra por dos *chartai* de papiros (que una vez se consideraron como hojas sueltas) de dos dracmas y cuatro óbolos —más de dos veces el precio del libro—. Pero un estudio fiable de la historia del papiro en la Antigüedad ha establecido el hecho de que los *chartai* no eran hojas, sino rollos, de manera que, si la copia de Anaxágoras

estaba editada en formato pequeño o era de segunda mano, «el precio del libro y el del papel ya no serían incompatibles» [21].

Sin embargo, el comercio del libro no se limitaba a Atenas; la ciudad era exportadora de libros. Se podrían deducir muchas cosas del hecho de que era la literatura creada en Atenas, y en especial la tragedia, la que más tarde el resto del mundo griego buscaba ansiosamente; en parte nos confirma este hecho una prueba fortuita. En la peligrosa costa de Salmideso, cuenta Jenofonte, donde los tracios indígenas luchaban entre sí por los despojos arrojados al litoral como consecuencia de los naufragios, los griegos encontraron «muchas camas, muchas cajas pequeñas, muchos libros escritos y muchas otras cosas de las que los mercaderes suelen transportar en cajas de madera» *(Anáb.,* 7, 5, 14).

En este período empiezan a acumularse datos sobre la utilización de libros en la educación. Apenas tenemos indicios de cómo funcionaban las escuelas primarias; lo poco de que disponemos sugiere que los niños (no parece que existieran escuelas de niñas) aprendían deportes con un *paidotribes;* música, a tocar la cítara y a cantar con un *kitharistés,* y a escribir y leer con un *grammatistés,* el cual, más tarde, según Platón *(Protágoras,* 325e), «ponía junto a ellos en los bancos los poemas de excelentes poetas para que los leyeran... y aprendieran de memoria». Alcibíades, cuenta Platón, preguntó a un maestro de escuela dónde estaba su copia de Homero, y le azotó al enterarse de que no tenía; a otro profesor de escuela, que pretendía tener una copia «corregida por él mismo», le dijo que si tenía capacidad suficiente para editar a Homero no debería estar enseñando a niños, sino a jóvenes *(Alcibíades,* 7). Jenofonte nos proporciona una imagen de Sócrates sentado en una escuela junto a un estudiante aventajado, ambos dedicados a «buscar algo en el mismo rollo» *(Symp.,* 4, 27). El Lisis de Platón (que parece tener unos catorce años) admite que conoce «los escritos de hombres muy sabios, aquellos que discuten y escriben sobre la naturaleza y el universo» (214b, οἱ περὶ φύσεώς τε καὶ τοῦ ὅλου διαλεγόμενοι καὶ γράφοντες). El Sócrates de Jenofonte habla de leer junto a los jóvenes «los preciosos archivos que los sabios antiguos nos han legado, escribiéndolos en libros, yo los desenrollo (ἀνελίττων) y los leo con mis amigos, y si encontramos algo bueno, lo extractamos (ἐκλεγόμεθα, *Mem.,* 1, 6, 14).

No parece que estas escuelas fueran instituciones estatales («los hijos de los ricos», según el Protágoras de Platón, «son los primeros en empezar a estudiar en las escuelas y los últimos en dejarlas»), ni que fuera obligatoria la educación elemental; no obstante, en las décadas finales del siglo V, la alfabetización en Atenas, aunque es cierto que con mucha variación en el nivel de competencia, parece que estaba generalizada [22]. Dos pasajes de Aristófanes sugieren que incluso los ciudadanos más pobres, aun cuando no estudiasen

[21] Lewis, 1974, 74.

[22] Harvey, 1964 y 1966.

música y poesía bajo la dirección del *kitharistés,* aprendían sus letras de alguna manera. En *Los caballeros* de Aristófanes (189 y sigs.), el vendedor de salchichas, proclamado como perfectamente adecuado para ocupar cargos públicos de altura a causa de su origen humilde, su ignorancia y su descaro, objeta que no tiene ningún conocimiento «musical»: «sólo mis letras, y además no me las sé muy bien». En *Las avispas,* cuando el perro Labes es acusado de haber robado el queso siciliano, su abogado acaba admitiendo la culpa, pero solicita el perdón: «Perdonadle. Ni siquiera sabe tocar la cítara». «Desearía —replica el juez— que ni siquiera conociese las letras: así no habría podido falsificar el relato» (958-60). Y hay una escena en el *Teseo* de Eurípides (perdido), imitada por otros dos poetas trágicos, que presentaba a un pastor analfabeto que describía una por una la forma de las letras que forman el nombre del héroe; ello estaba pensado claramente para seducir y adular al público, que sí conocía las letras (Eur., fr. 382; Agatón, 4; Teodectas, 6, *TGF).*

En un nivel superior de la enseñanza —el que cubrían los sofistas—, los libros, muy a menudo escritos por el profesor mismo, tenían un papel; los grandes maestros sofistas Protágoras, Gorgias, Pródico e Hipias escribieron tratados en prosa. Un fragmento de una comedia de Aristófanes perdida anuncia que alguien ha sido arruinado «por un libro o por Pródico...» (fr. 490K). El libro de Pródico *Horae* es mencionado por Platón *(Symp.,* 117c), y la famosa alegoría de la elección de Heracles entre la virtud y el vicio que incluía es reproducida por Sócrates, de memoria o al menos es lo que afirma, en *Memorabilia* de Jenofonte (2, 1, 21). El largo relato mítico sobre los orígenes de la civilización humana que Platón pone en boca de su Protágoras en el diálogo del mismo nombre tiene que estar basado hasta cierto punto en el famoso libro *Sobre las condiciones primitivas* (Περὶ τῆς ἐν ἀρχῆι καταστάσεως), que fue escrito por un hombre real. Y su notable libro *Sobre los dioses,* del cual sólo se conserva la intransigente primera frase, se leía en voz alta en casa de Eurípides, según una tradición; según otra, debió circular como libro escrito, ya que después de que Protágoras fuera expulsado de Atenas por impiedad «sus libros fueron quemados en el ágora tras ser recogidos a sus propietarios por un pregonero» (Diόg. Laerc., 9, 52)[23].

También circulaban libros de menor importancia. Tanto Platón *(Symp.,* 177b) como Isócrates (10, 12) mencionan con desprecio un tratado de alabanza a la sal, evidentemente un modelo de exhibición retórica, y Fedro, en el diálogo de Platón, esgrime una copia de lo que pretende ser la defensa cínica del desenamorado de Lisias. En el mismo diálogo se mencionan libros de texto de retórica (τά γ' ἐν τοῖς βιβλίοις τοῖς περὶ λόγων τέχνης γεγραμμένοις, 266d) —Sócrates continúa mencionando los de Teodoro de Bizancio, Eveno de Pa-

[23] Dover, 1976, 34 y sigs., sospecha que esta historia fue inventada por Demetrio de Falero, pero muestra que «la idea de invalidar ciertos tipos de declaraciones escritas por la destrucción del material sobre el que estaban escritas se estableció en tiempos de Protágoras mismo».

ros, Gorgias, Tisias, Pródico, Hipias, Polo, Licimnio, Protágoras y Trasímaco—, y más adelante (268c) libros de medicina, un género que, según Jenofonte (*Mem.*, 4, 2, 10), era bastante común.

Con Platón estamos, claro está, en el siglo IV, aunque el trasfondo ficticio de la mayoría de los diálogos es la época de Sócrates, que fue ejecutado en 399 a. C. Se siguió escribiendo y representando poesía, pero ésta es una época en la que se escribe predominantemente en prosa, gran parte de ella técnica y pensada para su circulación en forma de libro. Los diálogos de Platón, por ejemplo, son la obra de un exquisito estilista de la prosa, cuya censura de los libros, tan vehementemente expresada por Sócrates en *Fedro* (274d y sigs.) difícilmente está en consonancia con el cuidado que, de manera obvia, puso en sus propias composiciones. Dionisio de Halicarnaso (*De comp. verb.*, 208) habla de la constancia de Platón en esmerarse y la forma en que continuaba «peinando y rizando... y remodelando» sus diálogos durante toda su vida (βοστρυχίξων καὶ... ἀναπλέκων...). La historia que cuenta que después de su muerte se encontró una tablilla de cera con muchas versiones distintas del principio de la *República* puede ser apócrifa, pero suena como auténtica a cuantos han admirado la sencillez severa pero airosa de esa primera fase. Sabemos que los diálogos circularon como libros en vida de Platón por el hecho de que uno de sus discípulos, Hermodoro, vendió copias de los mismos en Sicilia; sus actividades dieron pie a una frase famosa: «Hermodoro comercia con los tratados» (λόγοισιν Ἑρμόδωρος ἐμπορεύεται), que Cicerón cita en una carta a Ático acerca de la difusión de sus propios escritos (*Att.*, 13, 21a)[24].

La Academia de Platón tuvo que tener biblioteca; el biógrafo alejandrino Sátiro (Dióg. Laerc., 3, 9) nos cuenta que Platón encargó a su amigo y pupilo Dión que comprara, por una suma de cien minas, los tres volúmenes del filósofo pitagórico Filolao. Por Isócrates sabemos de una colección de libros proféticos que, recibidos como legado, elevó al receptor a la categoría de profeta (*Aeginiticus*, 5), y un fragmento cómico (Alexis, 135K) nos presenta una biblioteca escolar poco usual. El poeta mítico Lino instruye a un alumno inverosímil, Heracles. «Sube y coge cualquier libro que te guste y luego léelo; hazlo con calma, mira los títulos. Aquí están Orfeo, Hesíodo, la tragedia, Querilo, Homero, y también Epicarmo, todo tipo de escritos»... Heracles, no obstante, escoge un libro de cocina, obra de un tal Simón. Con el establecimiento de la escuela filosófica de Aristóteles, el Liceo, llegamos a la primera biblioteca institucional seria, en el sentido moderno de la palabra, un instrumento de investigación; probablemente por esto es por lo que Estrabón (13, 608) llama a Aristóteles «el primero que sepamos que coleccionó libros». Se dice que compró los libros de otro filósofo, Espeusipo, por la inmensa suma de tres talentos (Dióg. Laerc., 4, 5). Y nos encontramos con pruebas de una lectura difundida y

[24] La traducción al inglés del original es de Shackleton Bailey, 1966, 213. Incidentalmente, las palabras de Cicerón implican que Hermodoro actuaba con el consentimiento de Platón.

de una frecuente consulta de libros a cada momento en sus escritos y en la obra de su escuela. «Deberíamos también hacer extractos de obras escritas», dice cuando se discute la colección de «proposiciones» (ἐκλέγειν... ἐκ τῶν γεγραμμένων, *Top.*, 105b), y el hecho de que lo hizo queda claro en sus citas constantes de escritores anteriores: los más de treinta filósofos y poetas citados en la *Metafísica*, el torrente de citas de los poetas trágicos, cómicos y épicos, de los oradores y tratados retóricos en la *Retórica*. Es en esta obra en la que por vez primera se nos presentan observaciones críticas que se refieren específicamente al texto visualizado como página escrita más que concebido como algo oído; Aristóteles resalta el carácter «difícil de puntuar» de Heráclito como autor (διαστίξαι, *Ret.*, 1407b), y hay otros pasajes en los que se plantean problemas de división de palabras, acentos y puntuación, que se discuten en términos de texto escrito tanto como de texto hablado (p. e., *Sof. El.*, 166b, 177b, 178a). Hay datos de que hacia finales del siglo IV la representación pública había perdido su posición predominante y casi exclusiva como medio de comunicación literaria; Aristóteles, por ejemplo, dice *(Poét.*, 1462a 11 y sigs.) que «la tragedia puede producir su efecto sin movimiento, igual que la poesía épica; porque al leerla la calidad de las páginas surge claramente» (cf. también 1450b 18, 1453b 6). Incluso habla de poetas trágicos como Queremón y compositores de ditirambos, como Licimnio, que escriben pensando en los lectores (ἀναγνωστικοί) y cuyos libros tienen «gran circulación» (βαστάζονται). Y, claro está, las actividades de investigación de Aristóteles y sus asociados, la colección de no menos de 158 Constituciones de ciudades y tribus, de los registros dramáticos de la tragedia ateniense, así como las listas de los vencedores olímpicos y pitios, atestiguan la existencia de lo que un moderno historiador de la erudición antigua llamó «los estupendos tesoros de sus colecciones» [25].

Aunque es posible, e incluso probable, que Aristóteles y sus discípulos leyeran gran parte de los materiales en los que basaban sus investigaciones rápidamente y en silencio, no debe olvidarse que cualquier libro que tuviera la menor pretensión literaria era escrito para ser leído en voz alta. Esto era especialmente cierto en el caso de aquellos escritores a los que Aristóteles se refiere diciendo que «escriben pensando en los lectores»; el contexto aclara que la diferencia entre la lectura y la representación consistía simplemente en la ausencia de espectáculo, movimiento y gesto; en cualquier caso, los poemas seguirían oyéndose. Incluso Isócrates, que no pronunciaba sus discursos porque según él carecía de las dos cosas que influían más poderosamente sobre la asamblea ateniense, una buena voz y una audacia considerable, incluso él escribió para ser oído, no para ser leído. Es un maestro de la eufonía (la ausencia de hiatos —de vocales encontradas— es una de sus innovaciones estilísticas), e incluso fue tan lejos como para permitirse incluir en sus discursos pasajes que seme-

[25] Pfeiffer, 70.

jan instrucciones para los lectores que habían de pronunciarlos (por ej., *Antidosis,* 12).

El final del siglo IV constituyó claramente un período en el que se escribían libros que circulaban, pero carecemos de información sobre cómo o por quién eran creados: no hay un solo dato sobre el fenómeno que conocemos como «publicación». Isócrates, que prosiguió la tradición sofista de la enseñanza de la retórica, prefirió que circularan copias escritas de sus discursos a pronunciarlos; algunos de ellos, de hecho, son demasiado largos para ser pronunciados, como no fuera ante un público cautivo. Pero no menciona a un «publicador»; sus palabras sugieren la distribución de copias por encargo (διαδοτέος τοῖς βουλομένοις λαμβάνειν, *Panat.*, 233), proceso que se ha comparado con la moderna distribución por parte de un erudito de separatas de sus artículos [26]. Sin embargo, sus discursos circularon profusamente, incluso algunos que puede que le hubiera gustado retirar, los discursos forenses de su primera época. Cuando su hijo afirmó que Isócrates no había escrito dichos discursos, Aristóteles replicó que «una multitud de discursos forenses de Isócrates eran llevados a carros por los libreros» (δέσμας πάνυ πολλὰς δικανικῶν λόγων Ἰσοκρατείων περιφέρεσθαι... ὑπὸ τῶν βυβλιοπωλῶν, Dion. Hal., *Isócrates,* 18).

Una vez que un autor había puesto en circulación copias de su obra, ésta escapaba a su control; y la práctica descrita por el Sócrates de Jenofonte y por Aristóteles [27] de «elaborar resúmenes» (ἐκλέγειν) casi seguro que suponía que la obra podría aparecer en contextos extraños o en forma mutilada o alargada. Algunos de estos procesos pueden ser el origen de la colección que nos ha llegado firmada por Teognis; contiene, además de pasajes que bien pueden ser obra del poeta de Mégara del siglo VI que dirige sus observaciones a un muchacho llamado Cirno, versos que en otros lugares se atribuyen a otros poetas (Solón, Tirteo), canciones de bebedores, cortos himnos a los dioses y pasajes gnómicos sobre política o ética, muchos de los cuales se contradicen unos a otros. Los textos de los poetas trágicos corrían riesgos especialmente grandes, porque las libertades que las compañías teatrales se toman con los libretos son notorias, incluso en los tiempos modernos. Los que representaban obras clásicas en el siglo IV parece que tuvieron la manga tan ancha que en 330 a. C. el político ateniense Licurgo presentó una ley para controlar sus excesos —en Atenas, ya que no tenía más jurisdicción—. Una transcripción de la obra de los tres grandes poetas había de ser depositada en los archivos; el secretario de la ciudad había de leérsela a los actores, y quedaba prohibido apartarse del texto (Plut., *Vitae dec. or., Licurgo,* 841 y sig.). Esta copia oficial es presumiblemente la que Tolemeo Evérgetes I tomó prestada (y se quedó) para la biblioteca de Alejandría (véase pág. 44); y, como estaba pensada específicamen-

[26] Turner, 1952, 19.

[27] Cf. Isócr., 2, 44; Platón, *Leyes,* 811a.

te como sustituta de las copias de los actores, es probable que el texto fuera el de las copias de libros, que circulaban comercialmente.

Que existió esta circulación está bastante claro a partir de las pruebas, pero la mecánica y la economía del proceso nos son desconocidas. No sabemos mucho ni sobre cómo eran los libros. El arreglo del texto en los rollos de papiro que aparece en las pinturas de jarrones está claramente determinado en gran medida por exigencias pictóricas, pero la pintura de jarrones en cuestión, toda ella del siglo v, está casi seguro cerca de la realidad en dos aspectos: la utilización de letras mayúsculas separadas y la ausencia de división de palabras, de acentuación y puntuación. Estos rasgos están en las inscripciones en piedra que se conservan del mismo período y también están presentes en el único fragmento de un libro antiguo que se ha encontrado en suelo griego, el papiro carbonizado de Derveni, así como en los fragmentos de los *Persas* de Timoteo, el único papiro literario de procedencia egipcia anterior a la fundación de Alejandría (331 a. C.). Ambos son fácilmente legibles, escritos en los firmes trazos característicos de la pluma de caña griega (los egipcios usaban una caña blanda para su escritura jeroglífica, que se dibujaba más que se escribía); en ambos casos, las letras tienen algo de la monumentalidad de las grabadas en el mármol de las inscripciones áticas. El verso lírico del poema de Timoteo está escrito como si fuera prosa, sin tener en cuenta las unidades métricas, en columnas mucho más anchas que las que se encuentran en los libros posteriores; pero las columnas del papiro de Derveni, un texto en prosa, son más regulares. Se trata de la parte superior de un rollo que se quemó al colocarlo en una pira funeraria; contiene un comentario en prosa de un poema religioso órfico, un tipo de libro mencionado por Platón *(Rep.*, 364e) y Eurípides *(Hip.*, 954). La escritura es pequeña, neta y fácilmente legible —«la mano de un calígrafo experto»—; datar dicha mano es un problema difícil, puesto que el manuscrito es único, pero las pruebas arqueológicas (la fecha de los objetos encontrados en las tumbas cercanas) sugieren algún momento de finales del siglo IV [28].

Estos dos especímenes son todo lo que tenemos como pruebas de la aparición de los libros que se embarcaban con rumbo a Alejandría para constituir la biblioteca y ser catalogados, editados y explicados por los grandes eruditos del siglo siguiente. Sólo tenemos una idea muy vaga de cómo se producían y distribuían; pero sí sabemos que había abundancia de ellos. Tales cantidades, de hecho, que en el siglo III d. C. Ateneo de Náucratis podía poner en boca de uno de sus locuaces huéspedes de cena la pretensión, que evidentemente podía haberse atribuido a sí mismo, de que había leído y extractado «más de 800 obras de la llamada comedia media», es decir, las comedias creadas en Atenas entre el fin de la guerra del Peloponeso (404) y la batalla de Queronea (338).

[28] Kapsomenos, 1964, 5. Ilustración en Turner, 1971, 93.

2. LOS PERÍODOS HELENÍSTICO E IMPERIAL

LAS PRUEBAS

Para la antigüedad posterior hay abundancia de pruebas directas. Entre los innumerables papiros que han salido a la luz en las excavaciones de los últimos cien años hay textos griegos de todo tipo, copiados en todos los períodos a partir del siglo III a. C. en adelante. Los eruditos pueden ahora decir con mucha más precisión cómo eran los libros y cómo se hacían y, con la ayuda de los múltiples documentos oficiales fechados entre los hallazgos, pueden rastrear los cambios en la manera de escribir a lo largo de los siglos. Los papiros también revelan muchos datos sobre el nivel intelectual y los gustos de los lectores, pero éstos son datos más equívocos y que precisan ser tratados con cautela.

La dificultad surge de que las pruebas vienen en su inmensa mayoría de un solo rincón del mundo de habla griega, Egipto, cuyas condiciones climáticas han favorecido especialmente la supervivencia de los libros de papiro. El papiro se descompone en una atmósfera húmeda, pero enterrado en arena seca sobrevivirá durante siglos en un notable estado de conservación. A veces rollos enteros han sido encontrados en bodegas o en restos de casas, almacenados en jarras para su seguridad, pero se ha recuperado un número mucho mayor de textos fragmentarios al excavar en montañas de basura o cementerios. En la basura, los papiros son simplemente papel usado; en los cementerios aparecen como cartonajes o pasta de papel que los egipcios usaban para hacer los sarcófagos de las momias. Fuera de Egipto y zonas limítrofes, como el desierto en torno al Mar Muerto, la conservación de papiros ha dependido de los mucho más raros accidentes históricos. Después de la erupción del Vesubio en 79 d. C., quedó sumergida bajo la lava volcánica en Herculano una biblioteca de libros filosóficos, aunque se conservó en estado carbonizado. Esto fue un hallazgo mucho más sustancial que el rollo medio quemado de Derveni en Macedonia (véase las págs. 28 y sigs.), pero ambos son excepciones minúsculas ante el conjunto de los descubrimientos: Egipto sigue siendo la única zona de la que tenemos documentación extensa, y la cuestión que debe plantearse siempre es hasta qué punto puede considerarse como típica.

En algunos aspectos, Egipto podía compararse con otras zonas conquistadas por Alejandro y estabilizadas por sus sucesores: el griego era la lengua del gobierno, el comercio y la educación durante todo el período tolemaico e incluso el imperial, y los inmigrantes griegos constituían una parte bastante importante de la población. Pero la organización política de los Tolemeos estaba mucho más centralizada y era mucho más burocrática que la de otros reinos, y Egipto tenía menos ciudades griegas, el verdadero foco de la vida intelectual

griega. Por otra parte, Alejandría podía alardear de ser el centro más distinguido entre todos en cuanto a literatura y erudición. Otro rasgo atípico es probablemente el grado de alfabetización de Egipto; conocemos por numerosos datos extraídos de los papiros que había una importante cantidad de funcionarios menores que, al menos, sabían leer y escribir documentos estereotipados. Egipto era por tradición un país de escribas, y la compleja administración de los Tolemeos aumentó la necesidad de registros escritos. Sin duda, ello explica por qué la alfabetización al parecer estuvo extendida incluso en las aldeas y por qué el demótico nativo se las arregló para sobrevivir, aunque no para florecer, como lengua escrita, mientras en la mayoría de las demás zonas el griego se convirtió en la única lengua escrita [29].

La procedencia de muchos de los papiros está en modestas aldeas interiores y pequeñas ciudades, donde el ambiente intelectual no podía ser el de la sofisticada Alejandría. No sabemos hasta qué punto sería igual de precisa la idea que tenemos de los gustos literarios del Egipto provinciano si los datos procedieran de, digamos, el Peloponeso, Chipre o Antioquía (ni cuánto diferiría en cada una de estas áreas). Los papiros deben considerarse a la vez que cualquier otra información histórica de que podamos disponer, como las inscripciones, las representaciones artísticas o los testimonios de antiguos escritores sobre temas como los libros y la educación.

LOS LIBROS Y EL COMERCIO DE LIBROS

Al menos la dificultad es menor a la hora de extrapolar el material y la confección de los libros a partir de los datos egipcios. Es un hecho sabido que durante la mayor parte de la Antigüedad las otras partes del mundo griego usaron el papiro como material normal para los libros (véase pág. 17) y que había que importar ese papiro de Egipto. El formato del rollo también era internacional, como muestran las referencias literarias y la decoración de jarrones. Sin duda, esto se debía a que las fábricas de papiro de Egipto exportaban los papiros en rollos ya elaborados; el proceso de pegado de las hojas que los componían (κολλήματα) se llevaba a cabo en la fábrica, y la unidad de venta era el rollo (χάρτης), no la hoja suelta [30]. Incluso para la escritura de cartas, la práctica normal consistía en comprar un rollo y cortar tantas hojas del mismo como fuera preciso.

Un cambio significativo en la elaboración de los libros, el del rollo al códice (σωμάτιον, la forma moderna del libro), empezó a darse hacia el siglo II d. C., y para fines de la Antigüedad la nueva forma se había establecido como el vehículo normal de los textos literarios. No había ningún vínculo esencial

---

[29] En cuanto al uso del latín en Egipto, véase Turner, 1968, 75.

[30] Los términos técnicos son explicados por Lewis, 1974, 70-83.

entre formato y material; aun cuando, como parece probable, la idea del códice procediera de la tablilla de cera o madera a través de los cuadernos de pergamino que sabemos eran de uso común en Roma, hubo un período de varios siglos durante los cuales el papiro fue con mucho el material más frecuente para el nuevo tipo de libro. La forma de códice tiene ventajas prácticas que para un lector moderno son obvias y abrumadoras: es mucho más fácil de manejar y de consultar que el largo rollo, que hay que rebobinar tras cada lectura, puede protegerse encuadernándolo, y al estar escritas las páginas por ambas caras supone un ahorro de material. Aun así, con la excepción de una rama importante de la literatura no clásica, su afianzamiento como formato normal fue lento. La excepción la constituyen los textos de los cristianos, que desde el principio muestran una clara preferencia por la forma de códice. C. H. Roberts sugiere que, de hecho, fueron los círculos cristianos los que la usaron por vez primera y que sólo se aceptó gradualmente como alternativa viable al rollo en los textos paganos corrientes [31]. Esta opinión viene reforzada por el hecho de que los primeros ejemplares de obras no cristianas en códices son textos técnicos, como manuales de gramática y medicina para los que se consideraba «aceptable» un formato de menor categoría. Pero fue inevitable que el códice ganara terreno, y como es más adecuado para el papel y el pergamino que para el papiro se convirtió en la forma normal del libro medieval y moderno.

Otro cambio importante se estaba dando en las postrimerías de la Antigüedad, un cambio en la actitud del público hacia el material apropiado para los libros. La técnica de confección del pergamino estaba por entonces bien desarrollada, y las posibilidades del pergamino como material de escribir de calidad y duradero se apreciaban plenamente a lo sumo hacia el siglo IV d. C., como lo testifican los grandes códices bíblicos que se conservan, y desde luego mucho antes en ciertas zonas [32]. Los inicios de la historia de esta industria son notablemente oscuros; la historia de que el pergamino fue inventado por Eumenes de Pérgamo en respuesta a una prohibición decretada sobre el papiro por «el rey de Egipto» [33], probablemente Tolemeo Epífanes (205/4-181/0 a. C.), es una ficción evidente, pero el término posterior para el pergamino, περγαμηνή (usado por vez primera por el edicto de precios de Diocleciano, 7, 38 Lauffer), sugiere alguna relación con Pérgamo. Éste sustituyó al menos preciso διφθέρα, «piel», que podía referirse ya sea al cuero, es decir, piel tratada con tanino, o al pergamino, es decir, piel tratada con alumbre y yeso. Posiblemente en Pérgamo se perfeccionó la técnica, o quizá la elaboración del pergamino se

[31] Roberts, 1954, 169-204, y 1970, 53-59. Pero véase también Roberts y Skeat, 1983.

[32] En Dura-Europos, colonia macedonia junto al Éufrates, todos los documentos anteriores encontrados en las excavaciones están escritos en pergamino, y el papiro no aparece hasta bien entrado el período romano (Welles, Fink y Gilliam, 1959, 4).

[33] Plinio, *N. H.*, 13, 11, citando a Varrón. Véase Turner, 1968, 9-10.

emprendió en esta ciudad a mayor escala que en cualquier otra; no sería sorprendente que los centros de producción de libros fuera de Egipto encontraran cierto incentivo en perfeccionar otro material distinto del papiro. En cualquier caso, el pergamino subió en la estima general y se utilizó cada vez más, y el papiro cedió espacio gradualmente a este material para los textos de los libros, aunque el papiro siguió utilizándose frecuentemente para documentos y se manufacturó y exportó hasta el siglo x e incluso más tarde [34]. La antigua opinión de que el pergamino ganó terreno porque el papiro era un material inadecuado para su uso en códices ha ido desprestigiándose hoy en día a medida que se han descubierto más códices de papiro; las razones del cambio debieron ser más complejas, aunque sin una detallada información económica no podemos esperar reconstruirlas.

Hasta donde podemos saber, y admitimos que la conclusión depende de una gran cantidad de conjeturas, la organización económica del comercio griego del libro no cambió en lo fundamental durante el período de la Antigüedad. Desde luego, el comercio experimentó un desarrollo importante a partir de finales del siglo v; y también es seguro que ahora los autores podían escribir con la esperanza de que habría un público que leería su obra. Pero el fenómeno de la publicación profesional no parece que existiera; al menos carecemos de datos que lo pongan de manifiesto. ¿Cómo entonces se daban a conocer los autores y sus libros, especialmente fuera de sus propias ciudades? Es fácil ver cómo cualquier cosa escrita para la representación, como una obra de teatro, o un poema épico para celebrar algún acontecimiento cívico, tendrían una publicidad inmediata, la cual, en el caso de ser favorable, podría estimular la demanda de copias; los profesores eminentes (filósofos o retóricos) seguramente harían circular sus obras entre amigos o discípulos, y éstas se difundirían así más ampliamente; y en cuanto al autor no académico que empezase su carrera podemos adivinar que la presencia de un patrono o la distinción de un premio en un certamen poético constituirían un primer paso vital hacia una difusión más generalizada.

Nadie, en cualquier caso, parece haber pensado en emplear a un intermediario para promover las ventas de una composición a cambio de un monopolio sobre su reproducción. Esto, sin duda, se debe sobre todo a que una vez que una obra se hubiera dado a conocer en una única copia escrita, escapaba al control del autor: no había medios prácticos o legales de salvaguardar el texto o de limitar el número de copias. De esta forma, los términos ἐκδιδόναι y ἔκδοσις, que se usan regularmente para hacer que un libro sea conocido por el público, no tienen nada que ver con la publicación en sentido moderno. La aplicación de estos términos ha sido bien definida por Van Groningen: «Implican la actividad, no de un editor o librero, sino del autor mismo, que "abandona" su obra al público; le da la oportunidad a éste de leerla, volverla a

[34] Lewis, 1974, 90-94.

copiar, pasársela a otros. Desde este momento, el texto queda sometido al azar...» [35]. Esto constituía una clara fuente de frustración para los autores: Diodoro (1, 5, 2) intenta advertir contra aquellos «piratas» que hacen libros acumulando materiales de otros escritores; y Galeno describe apesadumbrado cómo las notas de trabajo que dio a sus discípulos para uso privado quedaron sujetas a distorsiones y alteraciones importantes y circularon comercialmente como obras genuinas del maestro (19, 9-10 Kühn).

El hecho de que los libros elaborados profesionalmente fueran de uso común muestra que se podía hacer dinero con su comercio, pero los autores mismos apenas pueden haber escrito para sacar un beneficio directo de las ventas: su apoyo económico tuvo que proceder del patronazgo o de los sueldos que podían recibir por sus lecturas o conferencias públicas, un aspecto muy importante de la vida intelectual durante toda la Antigüedad. Los copistas, por otra parte, eran artesanos profesionales cuya vida dependía de su destreza para escribir libros. Muchos de ellos debieron ser esclavos; y la profesión en conjunto nunca consiguió prestigio social, excepto quizá en los pueblos en los que puede que el escriba fuera el único miembro de la comunidad que supiera leer y escribir [36]. Las mejores oportunidades de sacar provecho debían quedar reservadas para los libreros, que podían, por ejemplo, encargar múltiples copias de un texto popular para su rápida venta, o utilizar su talento comercial para inflar los precios de ejemplares raros en un lugar determinado.

Los papiros muestran claramente que los escribas profesionales siguieron prácticas bastante normalizadas al copiar los textos. Evidentemente, computaban su salario según los cientos de líneas que tuviera el texto, como sabemos por las letras «esticométricas» situadas en los márgenes y la suma total de líneas escrita al final de la obra [37]. La escritura es habitualmente de caracteres formales sin abreviaturas; hay algunos datos de que había variación en las tarifas por escrituras de distintas calidades [38]. En general, la exactitud textual de estas copias hechas profesionalmente parece que no fue muy estricta: Estrabón, escribiendo en Roma en el siglo I a. C., se queja de la negligencia de los copistas comerciales allí y en Alejandría (13, 1, 54), y los papiros tienden a confirmarlo. Se conservan algunas copias cuidadosas, con marcas que indican que han sido contrastadas con otros textos, pero constituyen una minoría y es más probable que fueran escritas para eruditos que para el público en general [39]. Quizá para el mercado ordinario lo que importaba más era la elegancia de la presentación y del material y la legibilidad general; los lectores de libros antiguos tenían que estar tan acostumbrados a corregir deslices trivia-

---

[35] Van Groningen, 1963, 25.

[36] Cf. Turner, 1968, 83, sobre Egipto.

[37] Ohly, 1928, *passim;* Turner, 1971, 19.

[38] Ohly, 1928, 88-89; Turner, 1968, 87-88.

[39] Turner, 1968, 92-94.

les como los lectores de periódicos modernos. (Es un hecho sorprendente que, a lo largo de la Antigüedad, los lectores griegos aceptaban sin cuestionárselo textos sin división de palabras y en gran medida sin puntuación.) En algunos talleres de copistas debió de usarse el dictado como medio de difusión rápido cuando se disponía de un solo ejemplar [40]; pero muy a menudo debieron de hacerse las copias una por una, a medida que los clientes las encargaban. Probablemente es acertado pensar en empresas de copia principalmente a pequeña escala, como lo eran la mayoría de los establecimientos artesanales de la Antigüedad.

La relación entre copistas y libreros no está bien documentada. Es seguro que algunos copistas trabajaban directamente para los autores, como miembros de su personal [41], y muchos debieron ser empleados de las principales bibliotecas; otros copiaban textos a un precio individual para clientes particulares sin intervención alguna de libreros. Pero había algunas funciones que sólo los libreros podían llevar a cabo: los probables viajes a zonas en donde los recursos de bibliotecas eran limitados, ofreciendo textos que no estaban disponibles localmente [42]; y establecieron tiendas fijas en los grandes centros intelectuales en los que podían contar con una clientela educada: allá donde hubiera bibliotecas importantes el estímulo para el comercio debió ser considerable. Es difícil decir, a partir de las fuentes poco precisas de que disponemos, hasta qué punto estaban difundidas las librerías fuera de estos centros evidentes, y puesto que la demanda de libros ordinarios de primera necesidad, como los escolares, podía presumiblemente satisfacerse con los encargos directos a los copistas, no hay razón para suponer que la existencia de una escuela o incluso de un gimnasio (véase pág. 38) implique la de una librería establecida. Muchos libros de texto escolares debieron de pasar de una generación de escolares a otra, como aún ocurre, y cuanto menor fuera el número de librerías, mayor debió de ser el alcance de un mercado informal de segunda mano.

Sin duda hubo un comercio de libros como artículos de lujo, para enseñarlos más que para leerlos. Luciano *(Adv. ind.,* 7) se burla del coleccionista de libros ignorante que sólo se preocupa de la encuadernación: el papel vitela púrpura y los tiradores dorados (se refiere al tirador para proyectar el rollo —*omphalos*—, hecho de madera o hueso, sobre el que iba el tipo de rollo más difundido). Parece que el mundo antiguo tuvo su dosis de «expertos» que podían manufacturar estafas: Dión Crisóstomo describe un proceso —enterrar los rollos en grano— por el que se hacía que parecieran antiguos los rollos recién hechos (21, 12), y Luciano menciona el prestigio de las llamadas copias autógrafas, burlándose del supuesto coleccionista que se cree que Demóstenes

40 Skeat, 1956, *passim;* Turner, 1971, 19-20.

41 Cf. Diόg. Laerc., 7, 36 (Zenón); Norman, 1960, 122 (Libanio).

42 Cf. Dion. Hal., *Isócr.*, 18 (citado *supra*, pág. 27), y la historia de Hermodoro *(supra*, pág. 25). Dziatzko, 1899, 976.

copió a Tucídides «ocho veces» *(Adv. ind.,* 4). En otro lugar acusa a un enemigo de falsificar el manual de retórica de Tisias y de pedir un precio excesivo por el mismo *(Pseudolog.,* 30). Por supuesto, también existían coleccionistas serios y con conocimiento; conocemos los nombres de varios autores que escribieron guías para la colección y la ordenación de libros que debieron interesar tanto a bibliófilos como a bibliotecarios [43]. Algunos libros antiguos encerraban ilustraciones, aunque los papiros que se conservan proporcionan pocos datos directos. No es sorprendente que cierto tipo de obras requiriesen ilustraciones: los tratados de botánica, de medicina o de matemáticas, que podían aclararse con la ayuda de grabados y diagramas, y los géneros literarios populares, como el poema épico, la novela o la obra de teatro, que ofrecían al ilustrador multitud de escenas llenas de acción [44]. Es de suponer que las ilustraciones, por modestas que fueran, subirían el precio, y que cualquier cosa que se acercara a la suntuosa iluminación que encontramos en algunos códices medievales pondría al libro en la categoría de artículo de lujo.

Poco más se sabe con detalle sobre los precios de los libros que sobre la distribución de las librerías. Las altas cifras mencionadas para ejemplares especialmente raros —Luciano dice que el Pseudo Tisias rondaba las 750 dracmas— no son índices de los precios normales de libros ordinarios, y los datos de que disponemos están demasiado dispersos como para que proporcionen algo más que una impresión muy superficial. Hay registros de los precios de los rollos de papiro, procedentes principalmente de Egipto, que sugieren que la norma era de dos a cuatro dracmas, el equivalente, como dice N. Lewis [45], a la paga de uno a seis días de trabajo de un miembro del extremo inferior de la escala económica, el del obrero no especializado. Pero el grado de riqueza creció considerablemente, y las clases más prósperas, incluso en un nivel socialmente bastante modesto, llegaron a poder considerar el papiro como un bien relativamente asequible. Con las tarifas de copia según están documentadas en el Egipto del siglo II d. C., una obra corta, incluido el precio de los materiales, podía no costar más de cinco o seis dracmas, aproximadamente. Pero no podemos determinar hasta qué punto estos precios eran los normales fuera de Egipto. Evidentemente, algunos usuarios de papiro necesitaban ahorrar, como podemos deducir del hecho de que a veces los rollos se usaban por segunda vez, escribiendo otro texto en el reverso. Muy a menudo éste no era un texto literario, sino administrativo, pero hay notables excepciones: la *Constitución de Atenas* de Aristóteles y la *Hipsípila* de Eurípides se han conservado en ambos casos como textos opistográficos.

---

[43] Kleberg, 1967, 20.

[44] Weitzmann, 1959, *passim,* y 1970, esp. 225-30.

[45] Lewis, 1974, 129-34.

LA EXPANSIÓN DE LA CULTURA GRIEGA

Las cuestiones interrelacionadas de la circulación de los libros, la educación, la escolaridad y el gusto no pueden considerarse sin tener en cuenta la notable expansión de la cultura griega, favorecida por las conquistas de Alejandro Magno. Las implicaciones de este movimiento fueron probablemente tan importantes para la historia de la literatura griega como el impacto de los poemas homéricos mismos. La política de Alejandro, continuada por sus sucesores, de implantar ciudades por todo Oriente, llevó al establecimiento del griego, en la forma ática modificada conocida como *koiné* (ἡ κοινὴ διάλεκτος), como lengua del gobierno, y la cultura mucho más allá de sus viejas fronteras. Como resultado, muchos no griegos contribuyeron directamente al desarrollo de la literatura griega: Zenón de Cition era probablemente de origen fenicio; Luciano de Samosata tenía como lengua materna el arameo. La fundación más significativa de Alejandro fue Alejandría de Egipto, que los Tolemeos establecieron como centro intelectual que rivalizara e incluso superara a Atenas (en todas las ramas del saber, excepto la filosofía). Fueron los hombres de letras que trabajaban en Alejandría en el siglo III a. C. los que rescataron gran parte de la literatura griega anterior para la posteridad, crearon los cimientos de la erudición clásica y a través de su propia contribución creativa proporcionaron a los autores romanos algunos de sus modelos más influyentes. Otro efecto importante a largo plazo de la helenización fue la continuidad de la educación antigua y bizantina. Al elegir los primeros cristianos el griego como vehículo de su literatura proselitista, hubo una razón de peso para que se conservara en el mundo bizantino el carácter básico del antiguo sistema educativo y con él la demanda, aunque limitada, de textos paganos.

a) **La demanda de libros.** — Parece claro que el proceso de helenización dependió en gran medida de la disponibilidad de libros. Lo que choca de los períodos helenístico y romano del mundo griego es su homogeneidad cultural, a pesar de su enorme extensión geográfica. Los escritores de toda esta vasta área comparten las mismas actitudes literarias y citan a los mismos autores; y podría confeccionarse una larga lista de distinguidos intelectuales que procedían de ciudades bastante insignificantes: Alejandro de Cotieo, Metrófanes de Eucarpia, Heráclito de Rodiápolis, Estrabón de Amasia, Herodoro de la Susa griega (Seleucia del Euleo) [46]. Todo ello apunta a un sistema educativo uniforme y a un acervo común de literatura, al menos de los «clásicos».

Hay una buena cantidad de datos del período helenístico en adelante sobre fundación de bibliotecas, y el tipo de personajes que son citados por sus donaciones confirma la opinión de que había multitud de libros. Bastante aparte

[46] Cf. Jones, 1940, 283.

de la colección de libros a gran escala financiada por los primeros Tolemeos en Alejandría, para cuyo caso no parece exagerado hablar de millares de rollos [47], o la actividad rival de Pérgamo, hay datos epigráficos de instituciones más modestas que quizá pueden considerarse más típicas. Una inscripción de Cos del siglo II a. C. registra la dotación de una biblioteca por varios benefactores, de los cuales algunos dan sumas de 200 dracmas, otros cien libros, otros libros y dinero a la vez [48]. Es cierto que el término «libros» (βίβλοι, βιβλία) puede ser equívoco, puesto que a menudo se refiere a rollos y no a obras completas, y una obra larga podía ocupar un buen número de rollos; pero aun cuando hay que mantener las debidas reservas por lo hinchado de las cifras, apenas parece concebible que los libros constituyeran un bien escaso. Sin duda, se encontraban colecciones mayores en los centros culturales importantes (como sigue ocurriendo hoy en día): en Atenas, por ejemplo, la librería del gimnasio fundada por Tolemeo Filadelfo tenía derecho oficial a recibir cien libros (o rollos) por cada promoción de efebos que saliera cada año, lo cual no puede considerarse típico de ciudades ordinarias [49]. Pero la mera existencia de bibliotecas en otros lugares sugiere que la demanda de libros estaba extendida, y los datos de los papiros apuntan en la misma dirección. Aun cuando Egipto no sea representativo del conjunto del mundo griego, la gran abundancia de textos escritos encontrados en lugares egipcios de poca importancia argumenta a favor de una disponibilidad generalizada de materias de lectura en otras zonas con alguna pretensión cultural helénica.

Esa cultura *(paideia)* se estimaba mucho, evidentemente, tanto por griegos como por no griegos, como calificación esencial para posiciones de prestigio e influencia. El estatus concedido a los hombres de letras y a los intelectuales era generalmente alto, como podemos deducir de la proliferación de este tipo de personas en el período helenístico. Junto a la categoría social podía aparecer la influencia sobre un mecenas real o incluso la responsabilidad directa como embajador; los sucesores de Alejandro pensaban todos que valía la pena atraer el apoyo de los intelectuales, y los emperadores romanos siguieron esta pauta, de una manera especialmente intensa en el siglo II d. C., la «gran época barroca» [50] en que los sofistas hicieron valer sus méritos. Sería, sin embargo, un error indudable apuntar que la cultura estaba omnipresente en el sentido de que se extendía mucho más allá de las ciudades, o incluso que dentro de éstas alcanzaba a toda la escala social. En la «antigua Grecia» estaba probablemente más difundida que en las nuevas fundaciones, y hay datos de que en algunos lugares la educación primaria estaba subvencionada por un benefactor local [51]. Las

---

[47] Los datos están en Pfeiffer, 100-02; cf. Blum, 1977, cols. 140-04, 156-61.

[48] Robert, 1935, 421-25.

[49] Delorme, 1960, 331-32; Marrou, 1965, 572.

[50] Bowersock, 1969, 16.

[51] Marrou, 1965, 176-77, 221.

nuevas ciudades estaban interesadas en la educación superior, que sufragaban pagando sueldos a maestros de gramática y retórica, pero no parece que se subvencionara la enseñanza elemental, aunque a veces las lecciones se impartieran en el gimnasio de la ciudad. Las clases más bajas, que eran demasiado pobres para permitirse cualquier cosa que no fuera completamente gratuita, probablemente sólo probaban la *paideia* en el teatro, cuando algún ciudadano eminente patrocinaba la representación.

Era esencialmente a través del gimnasio y los teatros como los habitantes de las nuevas ciudades expresaban su conciencia de identidad griega, ya fuera heredada o adoptada. Eran éstos centros de todas las actividades más estrechamente ligadas con la forma de vida griega: ejercicio físico, educación, competiciones atléticas, poesía, música, teatro. La educación en Grecia misma había dado muestras de una mayor institucionalización a partir del final del siglo IV [52], y gracias al desarrollo de Atenas en los años 330 hubo un modelo adecuado que las nuevas ciudades podían seguir, al menos para el grupo de edad más alto. Era éste el de la preparación de los efebos, que parece se introdujo en respuesta a la gran derrota de Queronea y que, sin duda, era en primer lugar una medida militar para mejorar la calidad del entrenamiento del servicio nacional ateniense. Pronto se convirtió en algo más ampliamente educativo, aunque a la vez más clasista: sabemos que los efebos iban a conferencias en las escuelas filosóficas y que los profesores daban conferencias en los gimnasios; ya hemos mencionado la contribución efébica a la biblioteca. Al adoptar este sistema, las nuevas ciudades pusieron menos énfasis en la preparación militar, pero es bastante natural que hicieran suyos los planes de estudios y los fines educativos de la Grecia continental; el entusiasmo por la cultura griega en general era tan fuerte que los particulares tomaban nombres griegos y las ciudades buscaban personajes heroicos de los mitos griegos que pudieran considerarse sus fundadores con cierta verosimilitud.

El deseo de preservar el carácter esencial de la cultura griega ha quedado llamativamente ilustrado por los recientes hallazgos de Ai Khanoum, en Afganistán [53]. Los excavadores franceses de esta remota ciudad del siglo III a. C. no sólo han encontrado un gimnasio, sino también, en un santuario dedicado al probable fundador de la ciudad, la base de una columna en la que estuvieron inscritas una vasta colección de máximas délficas (hay un texto paralelo en otra ciudad griega, Miletópolis, en la zona de Cícico) [54]. El interés especial del hallazgo consiste en el epigrama dedicatorio que registra que las máximas fueron grabadas por un tal Clearco tras haber copiado el texto en Delfos: «Estos sabios dichos de los hombres antiguos, palabras de los famosos, se exhiben en la sagrada Pitón; allí, Clearco los copió con cuidado y los ha situado para

[52] Marrou, 1965, 163-80.

[53] Robert, 1968, 421-57.

[54] Ed. H. Diels en Dittenberger, *Sylloge*^{3} 1268.

que todos los vean en el santuario de Cineas». Esto muestra cuán estrechamente mantenían los nuevos pobladores sus vínculos con los viejos centros, incluso a una distancia de 5.000 kilómetros o más. L. Robert ha identificado a Clearco con el filósofo peripatético del mismo nombre, apuntando a la costumbre viajera de los hombres de letras, científicos y artistas de todo tipo. Pero, aunque no se preciara de nada tan distinguido, la sociedad en aquellas zonas remotas no era tan bárbara que no pudiera apreciar un epigrama bastante elegante y elegantemente inscrito; y las máximas mismas sin duda fueron consideradas como la quintaesencia del helenismo.

b) **El sistema educativo.** — La mayoría de los datos sobre detalles del sistema educativo proceden de Egipto, donde las arenas han conservado gran número de ejercicios escolares. Hay una notable similitud entre los textos durante todo el período, desde los primeros tiempos tolemaicos hasta los primeros bizantinos; hasta donde podemos comprobarlo, partiendo de los datos mucho más fragmentarios relativos a otras zonas, este modelo básico parece haber sido común a todo el mundo griego.

Aparte del atletismo, y en menor medida de la música y las matemáticas, que siempre fueron parte de la educación griega, el principal foco de atención era la correcta comprensión y el uso correcto del lenguaje. Ello ilustra el enorme prestigio que se concedía a la fluidez en griego; vale la pena destacar que nunca hubo un interés generalizado por el aprendizaje de lenguas extranjeras, e incluso el latín en la época imperial tuvo un papel muy restringido en el mundo griego. Se daba una gran importancia a la corrección formal: no era bastante para una persona educada dominar la *koiné* habitual; también había que poder leer poesía clásica en sus distintos dialectos, y, a partir de fines del siglo I a. C., cada vez se insistió más en la imitación de los autores áticos [55].

El procedimiento para adquirir fluidez era laborioso, pero podemos adivinar que era tan profundo como para resultar efectivo. Los niños pasaban los primeros cinco años aprendiendo a leer y escribir de la mano del maestro de escuela elemental, el *grammatistés*. Primero les hacía aprender el alfabeto, luego sílabas, luego palabras completas, luego la escansión y la división silábica correcta: docenas de papiros y óstracas se conservan para ilustrar los variados ejercicios de copia y dictado que todo este proceso implicaba [56]. Los textos escogidos para los ejercicios de copia eran simples, pero moralmente instructivos: máximas, fábulas, historietas sobre personajes famosos del mito o la historia. Hay algunos datos sobre niñas que compartían al menos esta fase elemental; pero no sabemos lo difundida que estaba esta práctica, o qué proporción de niñas seguían en las escuelas más avanzadas [57].

---

[55] Browning, 1969, 49-55.

[56] Mencionados por Zalateo, 1961; especímenes en Milne, 1908.

[57] Marrou, 1965, 174-75.

Éstas estaban dedicadas a alumnos entre las edades de doce y quince años aproximadamente, bajo la dirección del *grammatikós* (es menos equívoca la traducción de «profesor de lengua» que la de «gramático»). Se insistía en la lectura y la composición, y la materia era básicamente poesía, que se estudiaba de una manera analítica elaborada, proporcionando a los alumnos conocimientos de mitología, geografía e historia, así como una correcta comprensión de la gramática y el estilo. No parece que se trabajara sobre los autores escogidos de una manera amplia y profunda, aunque sí indefectiblemente sistemática: lectura y recitación en voz alta, comentarios del texto (ya que dialecto, vocabulario y estilo diferían considerablemente de los de la *koiné),* estudio de las alusiones del poeta para que el alumno pudiera localizar los montes y los ríos citados, explicación de la genealogía o hazañas de cada héroe, detalle de todos los matices precisos o curiosos —preocupación ésta compartida por todos los escritores de fines de la Antigüedad—. Estos estudios literarios iban acompañados de lecciones sobre los rudimentos de la composición y, después de la época de Aristarco y sus discípulos (véase págs. 46 y sigs.), de la gramática formal (morfología, pero no sintaxis). El propósito de los ejercicios de composición era inculcar la corrección y la fluidez más que estimular la expresión original. En los más elementales de estos llamados *progymnasmata* o ejercicios preparatorios (el resto era el campo del profesor de retórica) se exigía al alumno que narrara de nuevo una fábula, que escribiera una pequeña narración basada en personajes de la historia o de la mitología, o que desarrollara frases célebres de algún personaje famoso, de acuerdo con reglas formales estrictas, en un ensayo corto. A esto se le llamó más tarde *chria* (χρεία).

Así era la enseñanza básica en cultura literaria, que daba a una persona el derecho a ser llamado griego. Tenía una influencia más difundida que las enseñanzas más avanzadas y que las técnicas en retórica y filosofía que se dieron más tarde; como los clásicos, según se enseñaban en las escuelas públicas de la Inglaterra victoriana, era una base compartida por toda la gente educada. Aun cuando nuestros datos (manuales y ejercicios escolares) no sugieren que se prestara mucha atención a la «crítica textual de poemas» (κρίσις ποιημάτων), que, de acuerdo con Dionisio de Tracia *(Ars grammatica,* I), es la parte más elevada del oficio de gramático, podemos deducir de los escritos de personas cultas —Estrabón, Galeno, Plutarco, Luciano— que una lectura tan intensiva de los poetas daba su fruto. La teoría educativa posiblemente no pretendía más que unas lecciones morales bastante limitadas o un interés superficial por la curiosa erudición como beneficios del sistema, pero el material mismo a menudo debió de sugerir un atractivo más directo y llamativo.

Las últimas fases de la educación eran campo reservado de los gimnasios, que daban trabajo regular a profesores de retórica *(rhetores, sophistai)* [58] y

[58] Bowersock, 1969, 12-14, explica los distintos matices de estos términos.

que disponían en exclusiva de *grammatikoi* y filósofos (está claro que la enseñanza de la «gramática» se llevaba a cabo de una forma más avanzada con los alumnos mayores: no había una normativa rígida que la rigiera más allá de la edad de quince años). Los efebos de la mayoría de las ciudades podían esperar que se les diera al menos una introducción a la retórica, pero los estudiantes más perseverantes proseguían estudiando después del corto período de educación efébica. Los cursos regulares impartidos por el retórico local podían complementarse con conferencias o representaciones a cargo de visitantes virtuosos: la frontera entre el intelectual y el artista no parece que estuviera muy definida. El apogeo de los grandes retóricos estuvo en el siglo II d. C., cuando ser un «sofista» suponía ser un personaje de suma importancia e influencia, tanto política como intelectual. De entre ellos, los más notables podían ganar sueldos muy altos por sus apariciones públicas y sus enseñanzas privadas, y su estatus se refleja en los honores y comisiones públicas conseguidas para ellos por sus conciudadanos y en la inmunidad de que disfrutaban con respecto a las obligaciones locales, y que estaban garantizadas por el gobierno imperial [59]. Es éste un dato muy llamativo sobre el alto valor que se concedía a la elocuencia y sobre su importancia real en la vida pública.

Los manuales que se conservan sobre ejercicios retóricos combinan con los datos de los papiros para ilustrar un sistema altamente desarrollado y duradero, que llama la atención del lector moderno por su estrechez de miras y su formalismo, pero que al menos parece haber sido notablemente eficaz. A partir de los tipos de composición más elementales (fábula, narración y *chria),* el estudioso avanzaba a través de la máxima, la refutación y la confirmación, el encomio («Tucídides», «sabiduría»), el vituperio («Filipo»), la comparación, el discurso escrito personificado («Niobe tras la muerte de sus hijos»), etc., hasta los más avanzados, la introducción de una ley imaginaria. Elio Teonte (que escribió en el siglo II d. C.), en una parte de su *Progymnasmata* titulada *Sobre la educación de la juventud* [60], da consejos al maestro acerca de los clásicos que tiene que escoger para cada ejercicio. Como cabría esperar, cita repetidas veces a los oradores; también se acerca a Heródoto, Tucídides, Éforo, Teopompo y Filisto, Jenofonte y Platón, y para el discurso personalizado recomienda la utilización de Homero y Menandro, así como de los diálogos socráticos de Platón. Al leer a Teonte se pueden descubrir los mismos principios que han sustentado tradicionalmente la enseñanza de la «composición» latina y griega en las escuelas inglesas: el fin no es sólo la fluidez técnica, sino también el contacto solidario con los autores y sus estilos. Tanto en su honda preocupación por la «pureza» de estilo como en su insistencia en la utilización de los modelos clásicos el retórico promovía el sentido de una cultura común que tenía su fundamento en el estudio de los poetas. Sus nociones estilísticas podían

[59] Bowersock, 1969, 30 y sigs.; Millar, 1977, 493 y sigs.

[60] *Prog.* 2, Spengel, II, 65-72.

llevar al absurdo de un aticismo exagerado y a la vez puede que a menudo sofocaran la originalidad y la experimentación, pero al menos contribuyeron a mantener el carácter cosmopolita del mundo griego a través de su vehículo más importante, una lengua universal culta.

Los filósofos tuvieron un efecto menos persistente sobre la cultura literaria general, en parte porque en el mundo antiguo el estudio de la filosofía más allá de sus fases más elementales tendía a implicar una forma de vida, casi como una llamada religiosa, que segregaba a un hombre de sus semejantes y podía exigirle que rechazara los valores implícitos en el resto del sistema educativo. Pero el estudio erudito y la exégesis de las obras de los maestros que se llevaron a cabo en las escuelas filosóficas de Atenas (y más tarde en otros centros) tuvieron que contribuir considerablemente a la conservación y protección de sus doctrinas. Más aún, la compilación sistemática de libros se desarrolló por vez primera en el Perípato bajo Aristóteles, y las investigaciones sobre la antigüedad de su escuela tuvieron gran influencia en la historia de la erudición.

c) **La erudición.** — Los eruditos que escriben acerca de la erudición siempre tienden a exagerar su importancia; pero la fase especialmente asociada con Alejandría bajo el mecenazgo de los primeros Tolemeos bien puede calificarse de decisiva para la conservación e interpretación de una proporción bastante amplia de la literatura griega que ha llegado hasta nosotros. Esto no supone pretender que los eruditos de Alejandría tuvieran un gran efecto directo sobre la alfabetización o el sistema educativo, o que ciertos textos importantes no se habrían conservado sin ellos: Homero, al menos, nunca estuvo en peligro de perderse. Pero el tiempo tiene un efecto de filtro sobre la literatura, incluso en la era del libro impreso; tanto más, cuando los libros circulaban sólo en manuscritos, era necesario dar pasos positivos para salvar la inversión del pasado, especialmente para los griegos del siglo III a. C., con un período literario asombrosamente creativo a sus espaldas. De otra forma había un grave riesgo de que algunos de los textos más recónditos desaparecieran en bloque, porque no había suficiente número de personas interesadas en que se copiaran, e incluso los textos que consiguieron transmitirse eran susceptibles de degenerar en estados de corrupción cada vez mayores si no se seguían procedimientos de copia de libros más escrupulosos de lo normal. Además, cuanto más viejo se hacía un trabajo, más requería una exégesis de palabras, ideas o instituciones que habían dejado de ser utilizadas.

La promoción a gran escala de la recopilación de libros y el desarrollo de la erudición en Alejandría en el siglo III pueden rastrearse por distintas causas. Evidentemente, Tolemeo I (Sóter) era él mismo una figura clave: quería hacer lo que habían hecho tradicionalmente los tiranos y príncipes griegos y patrocinar a hombres de letras. Era ésta una forma obvia de dar a Alejandría el prestigio de una capital real. Pero, en lugar de limitar su apoyo a escritores

creativos que alaban su régimen, hizo algo más original. Estableció [61] un centro de investigaciones en el que sus poetas, que también eran eruditos, pudieran trabajar a salvo de preocupaciones económicas y rodeados por el mejor material para estudiar que se conociera en el mundo griego. Éste era el Museo (τὸ Μουσεῖον), formalmente el centro del culto de una religión organizada que estaba dedicado a las Musas y presidido por un sacerdote. En algunos aspectos podía compararse con instituciones más antiguas llamadas *mouseia,* templos de las Musas, en los que se reunían y veneraban a éstas las sociedades literarias, y especialmente con las grandes escuelas filosóficas de Atenas, la Academia y el Perípato, cada una de ellas una comunidad de sabios con un altar a las Musas [62]; pero en lo esencial era un nuevo tipo de establecimiento. La filosofía no era una de sus preocupaciones más importantes (Pérgamo estaba más cerca de Atenas en este aspecto), aunque la influencia de Aristóteles debe sin duda citarse entre los múltiples intereses de sus eruditos —literarios, históricos y científicos—, y Estrabón pretende que «Aristóteles enseñó a los reyes de Egipto cómo organizar una biblioteca» (13, 608). Esto debe querer decir que los métodos de Aristóteles según los utilizaban los peripatéticos se aplicaron en Alejandría cuando se fundó la biblioteca [63], y parece razonable considerar que el vínculo fue Demetrio de Falero, de quien se sabe que estuvo en la corte de Tolemeo a partir del 297, y que (según Tzetzes) [64] tuvo que ver con la puesta en marcha de la biblioteca; pero, aparte de esto, nuestros datos no van más *allá* y no prueban más.

Otra influencia sobre la erudición alejandrina en sus primeros tiempos debió de ser la tradición representada por los Atidógrafos. Eran éstos cronistas de la historia ateniense, que trabajaron entre los siglos IV y III, cuya preocupación por los acontecimientos locales se combinaba en algunos casos con su interés por las fiestas, los cultos o las antigüedades: títulos como *Sobre los misterios de Eleusis* (Melantio) y *Sobre los sacrificios* (Demonte) entran claramente en esta categoría. El más significativo de estos escritores fue Filócoro, que murió hacia el 260; Jacoby le otorga un lugar de honor como «el primer erudito de los Atidógrafos» a la vista de la gama y variedad de sus títulos y de la ambiciosa empresa que supusieron obras como las *Inscripciones áticas* [65]. Escribió libros *Sobre los certámenes en Atenas, Sobre Delos, Sobre la adivinación,* así como trabajos sobre temas literarios que recuerdan los intereses de los peripatéticos *(Sobre las tragedias, Sobre Alcmán,* por ejemplo). Todo esto

[61] Si ésta es la interpretación correcta de Plutarco, *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum,* 13, 1095d. La alternativa consiste en adjudicar la fundación a Tolemeo Filadelfo. Cf. Pfeiffer, 96-98; Fraser, 1972, II, 469.

[62] Diόg. Laerc., 4, 1; 5, 51.

[63] Pfeiffer, 98-102.

[64] *Prolegomena de comoedia = CGF,* 1, 19.

[65] *FGrH,* 3b, 227.

encuentra un eco inequívoco en la erudición alejandrina: el estilo del Museo debió experimentar cierta influencia de estas tradiciones atenienses.

Con ser importantes estas influencias «académicas», parece que fueron los poetas creativos mismos los que dieron a la nueva institución su carácter distintivo. Entre los poetas de fines del siglo IV y principios del III, hubo algunos que se dieron cuenta de que si había que rescatar a la poesía de la decadencia del siglo anterior, la gran literatura de tiempos anteriores había de estudiarse y conservarse con una nueva autoconciencia: los poetas deben ejercitarse a través de un estudio más atento de los maestros, pero de este estudio debe surgir algo fresco e individual. Esto fue un paso muy significativo en la historia literaria griega, precedente directo de la *ars* e *imitatio* romanas. Filetas de Cos (véase págs. 590 y sigs.) es la figura más importante en los inicios del nuevo movimiento. Escribió un libro de glosas sobre palabras raras, así como la composición de poesía elegíaca que fue considerada por sus sucesores como el primer ejemplo importante del estilo «pobre» (λεπτός) que dominó los últimos tiempos de la poesía helenística. Filetas debió de ser educado en Cos, un centro intelectual bien arraigado con un colegio de medicina distinguido [66], pero la órbita alejandrina le arrastró mediante su contratación como tutor de Tolemeo Filadelfo. Esta conexión entre eruditos, poetas y corte prosiguió durante varias generaciones: el director de la biblioteca habitualmente era a la vez tutor de la casa real, y los reyes proporcionaban los fondos necesarios para reunir los instrumentos esenciales de la erudición, los libros.

El rescate de la literatura griega anterior no podía dejarse al azar. Galeno narra (17a606 Kühn) que los primeros Tolemeos buscaron textos sistemáticamente por todo el mundo griego e incluso requisaron libros que llegaron a Alejandría como mercancía, hicieron copias de ellos y devolvieron estas copias, no los originales, a sus dueños. Sigue adelante para contar una historia famosa (17a607): cómo los textos de los grandes dramaturgos áticos, que se guardaban oficialmente en el archivo público de Atenas como salvaguarda contra las interpolaciones de los actores, fueron tomados prestados por «Tolemeo» (es decir, Evérgetes I) contra una fianza de quince talentos; una vez que estuvieron a salvo en Alejandría los originales se conservaron para la biblioteca, y se hicieron elegantes copias nuevas para los atenienses y se perdió el derecho a la devolución de la fianza. La primera tarea de los eruditos era clasificar e identificar todo este material, que sin duda incluía una buena cantidad de escritos espúreos falsamente atribuidos a autores famosos. Pero incluso la primera generación de eruditos que trabajaron entre 280 y 270 —Zenódoto, el primer bibliotecario y discípulo de Filetas, y los poetas Licofrón y Alejandro Etolo— fueron más allá de la simple clasificación. Se dice de ellos que «corrigieron» (διώρθωσαν/διωρθώσαντο) [67] las obras de los poetas cómicos (Licofrón), de

[66] Fraser, 1972, I, 343-44.

[67] Tzetzes (núm. 36 *supra);* Pfeiffer, 105-22; Blum, 1977, cols. 161-67.

los dramaturgos (Alejandro) y de los poetas épicos y líricos (Zenódoto); ello sugiere que utilizaron su material recién conseguido para llevar a cabo ediciones, aunque no sabemos casi nada de sus métodos o de la naturaleza de su trabajo textual; los datos sobre la obra crítica de Homero por parte de Zenódoto son los menos oscuros, pero así y todo controvertidos.

Para el erudito que trabajaba sobre Homero, la necesidad más acuciante era una normalización de algún tipo: había amplias discrepancias sobre el número de versos entre un texto y otro, y un número asombrosamente grande de textos procedentes de todo el mundo griego. La atétesis o condena del material espúreo parece haber sido uno de los primeros procedimientos críticos aplicados al texto homérico, y Zenódoto inventó el obelo precisamente con este propósito [68]. No se puede determinar con cuánta intensidad y con qué principios comparó manuscritos; quizá tras un escrutinio preliminar del material escogió un texto existente en particular para utilizarlo como base de su «edición». Para el lector moderno, este término sugiere la idea de un gran número de copias idénticas contenidas en la versión editorial de un texto, completado con aparato crítico —el Esquilo de Page, por ejemplo—, pero en el contexto antiguo la ἔκδοσις (la misma palabra que la de la publicación de una obra nueva) podía ser una copia sencilla que el erudito había preparado para la consulta y anotado con signos indicativos de su opinión sobre pasajes en particular. Quizá al principio las notas no pretendían más que el mero uso del obelo para señalar versos espúreos.

Como cabría esperar en un contexto semejante, en el que la actividad intelectual era extremadamente intensa y los medios de trabajo avanzado no tenían parangón, hubo una sucesión constante de eruditos y poetas dotados atraídos por el prestigio de Alejandría, cada uno discípulo de los anteriores y redactor de su propia obra. Deben destacarse de la sucesión de generaciones tres grandes nombres: Calímaco (h. 305-h. 240 a. C.) utilizó el trabajo de clasificación de los primeros «correctores» como base de su ambiciosa empresa bibliográfica, mayor incluso que un catálogo de la biblioteca, y que se conoció con el nombre de los *Pinakes (Tablas),* una serie de archivos de todos los autores griegos disponibles listados por géneros, con datos biográficos básicos para cada nombre y con títulos de obras y notas sobre su extensión y autenticidad [69]. Esto era mucho más exhaustivo que cualquier intento anterior; sentó las bases del trabajo erudito extensivo, y aunque no se conserva ha tenido una enorme influencia en nuestro conocimiento de la literatura antigua.

Aristófanes de Bizancio (h. 255-h. 180 a. C.) está acreditado por una amplia partida de trabajo textual significativo —sobre Homero, Hesíodo, muchos de los dramaturgos, los poetas líricos— y también por contribuciones técnicas

---

[68] Pfeiffer, 115. El obelo era una barra horizontal situada en el margen izquierdo para señalar un verso sospechoso.

[69] Blum, 1977, capítulos 4 y 6.

a la erudición que han tenido un impacto duradero sobre nuestros textos. Parece que fue él quien introdujo el sistema de acentuación escrito, la costumbre de disponer los textos líricos de acuerdo con criterios métricos (previamente se habían escrito como los textos en prosa) y la utilización de un sistema desarrollado de signos críticos —el obelo, el asterisco, la diple y otros [70]— para transmitir su opinión sobre fragmentos dudosos de los textos. Realizó trabajos fundamentales sobre los poetas líricos, fijó la terminología, la clasificación en distintos tipos y el análisis métrico, y para un gran número de obras de teatro que editó proporcionó «hipótesis», prefacios que daban información histórica, como la fecha de la primera representación, así como breves notas sobre la materia temática.

Aristarco (h. 216-h. 144) llevó el uso de anotaciones críticas a su conclusión lógica, componiendo comentarios escritos (ὑπομνήματα) [71] para explicar el razonamiento de sus recomendaciones textuales y también para ofrecer todo tipo de exégesis: notas sobre palabras raras o aspectos de la mitología o la historia. Los primeros ejemplos de estos tipos de comentarios pudieron ser notas tomadas en conferencias: debemos conceder que el comentario oral de textos fue una de las actividades de aquellos eruditos (que eran profesores al menos hasta donde otros eruditos eran sus alumnos). Aristarco se preocupó principalmente del mismo tipo de autores que Aristófanes, pero emprendió nuevos caminos escribiendo un comentario sobre Heródoto. Su trabajo sobre Homero fue particularmente famoso e influyente: afortunadamente poseemos bastante información sobre él encarnada en las glosas de un famoso manuscrito medieval de la *Ilíada,* «Venetus A» [72]. Su obra sobre el estilo homérico fue un cimiento fundamental del juicio informado sobre pasajes en particular; aparte de sus estudios textuales, hizo importantes contribuciones a la lexicografía y la gramática.

Para el lector moderno, acostumbrado a instrumentos de erudición que han sido perfeccionados a lo largo de siglos de estudios sofisticados, los métodos y actitudes de estos eruditos a veces pueden parecer ingenuos o arbitrarios, pero sería un error no reconocer a ésta como una época de actividad intelectual distinguida, rara vez igualada en tiempos posteriores. Parte del estímulo para crear obras de un carácter tan ambicioso debió de proceder del contacto de los hombres de letras con los científicos que eran sus colegas en el Museo: Eratóstenes, bibliotecario y autoridad sobre la comedia ática, que era también un estudioso de la cronología, matemáticas y astronomía, ejemplifica los estre-

---

[70] Pfeiffer, 178; Turner, 1968, 114-18, 184; 1971, 17. Los signos no se usaron siempre con el mismo significado. En el sistema, tal como lo estableció finalmente Aristarco, el asterisco * indicaba versos repetidos incorrectamente en otro lugar; la diple > señalaba todo lo que valiera la pena destacar de la lengua o el contenido.

[71] Pfeiffer, 160-61, constata que Eufronio se había anticipado a Aristarco como autor de un comentario escrito.

[72] Ven. Marciano, gr. 822 (A). Véase ahora Erbse, 1, 1969, XIII-XVI.

chos vínculos entre las disciplinas. Se trata claramente de un período de gran confianza intelectual y de creatividad, con el aliciente de los nuevos descubrimientos en el ambiente. Apolonio de Rodas, cuya poesía está llena de comentarios literarios y filológicos implícitos, también muestra que respondía a los avances científicos de la época [73].

Las persecuciones de Tolemeo VIII (Evérgetes II) después de 145 causaron una dispersión de los eruditos, y aunque Alejandría siguió siendo uno de los primeros centros intelectuales hasta el final de la Antigüedad, sus grandes días habían pasado. Pérgamo, con su biblioteca, su erudición en antigüedades y sus distinguidos estoicos, constituía un serio rival para Alejandría en el siglo II a. C., y algunos de los antiguos centros —Atenas y Rodas, por ejemplo— siguieron siendo importantes, pero al final el atractivo de Roma como fuente de patronazgo superó al de cualquier ciudad griega. Sólo en Alejandría, sin embargo, hubo un período semejante de trabajo constante a alto nivel sobre textos literarios, y ninguna de las obras del período imperial mostró la misma originalidad.

Es fácil afirmar la importancia de los alejandrinos por parte de la erudición moderna; pero ¿con qué exactitud podemos valorar el impacto de su trabajo en el mundo antiguo?

En el campo de la producción de libros, la influencia de la Biblioteca debió de ser importante [74]. Se trataba de una institución que requería un servicio de copia a una escala sin precedentes; y la amplitud de sus colecciones debió de garantizar una demanda regular por parte de forasteros de copias de obras que no era fácil encontrar fuera. Puesto que Alejandría era además el cuartel general del comercio del papiro, cualquier tendencia hacia la normalización que se fomentara en la Biblioteca (por ejemplo, el tamaño de los libros) también podía transformarse en práctica regular en un contexto más amplio. También en la presentación de los textos parece que varias de las convenciones introducidas por los eruditos alejandrinos se adoptaron gradualmente como norma para la reproducción de aquéllos. Encontramos que la colometría de Aristófanes domina los textos líricos a partir de su época, la utilización extensa en el papiro de la anotación crítica y la ortografía empleadas por los eruditos, y, lo más llamativo de todo, la tendencia de los papiros homéricos, a partir de mediados del siglo II a. C., a conformar un tipo regular, la llamada «vulgata». Mientras los primeros textos incluyen muy frecuentemente muchos versos que han desaparecido de textos posteriores, la vulgata muestra una conformidad general en materia de longitud que es difícil de explicar si no representa la influencia de Aristarco y de sus predecesores. El hecho de que, en contraste, las enmiendas propuestas por los eruditos tuvieran un efecto notablemente pequeño en los textos que circularon en los tiempos posteriores a ellos —ya sea

[73] Por ejemplo, en 3, 761-5. Cf. Solmsen, 1961, 195-97.

[74] Fraser, 1972, 1, 472-78.

en los papiros o en los manuscritos medievales— no nos sorprende: podemos comprender que el público en general y los libreros que les servían podían tener un interés mayor por una cierta normalización de la cantidad y la disposición y por los signos convencionales que por las lindezas del criticismo textual [75].

Se ha señalado a menudo que sólo una parte muy pequeña de la literatura alejandrina exegética se conserva, y que incluso en la Antigüedad estas obras eruditas no parece que tuvieran una vida muy prolongada. Pero esto no quiere decir necesariamente que no tuvieran su influencia. Un comentario, al ser una serie de notas discrecionales y al originarse quizá durante el registro de una discusión oral, no tenía el mismo rango que una obra literaria continuada y no exigía una nueva copia fidedigna *in extenso:* la forma se presta fácilmente a los extractos o las remodelaciones, como muestra la historia de los comentarios modernos. Las glosas de los manuscritos medievales que se conservan, de hecho, parecen retroceder a través de los siglos a la primera exégesis alejandrina. Cuando citan, por ejemplo, a Dídimo (h. 65 a. C.-10 d. C.) citando a «los comentaristas», están conservando rastros de la obra de este período; y para Homero hay datos de lo más extenso en las glosas de Venetus A. Es fácil imaginar a los eruditos y profesores tomando lo que necesitaban de cualquier comentario que estuviera a su disposición, de forma que en lugar de volver a copiar de los comentarios anteriores hubo un proceso constante de extracción, simplificación o adaptación de acuerdo con necesidades diferentes. La distribución local de este material erudito merece ser tomada en consideración; D. A. Russell, al escribir sobre la época de Plutarco, establece un punto que es válido también para siglos anteriores:

> Aparte de los clásicos reconocidos, existieron pocos libros con muchas copias. En su lugar, deberíamos enfrentarnos a incontables títulos distintos, cada uno de ellos con una circulación limitada, y muchos duplicándose entre sí en mayor o menor medida. Con pocas excepciones, apenas podemos hablar de una historia o comentario estándar. Los bastante reducidos grupos locales tendrían cada uno la propia. Se deduce que un erudito en particular sólo podía esperar ver algunos de los libros de los que había oído hablar... [76].

d) **Los clásicos.** — Uno de los principales éxitos de los eruditos parece haber sido el proporcionar al público lector una definición autorizada de la «literatura clásica». Ello reflejaba sin duda las preferencias populares que se autoafirman cuando la literatura se somete al paso del tiempo (incluso en el siglo v, Esquilo, Sófocles y Eurípides reinaron claramente sobre sus colegas dramaturgos, como demuestra *Las ranas),* pero el *corpus* de los «mejores autores» obtuvo su reconocimiento oficial en las clasificaciones hechas por los eru-

[75] S. West, 1967, 11-18; Reynolds-Wilson, 1974, 8-9, 12.

[76] Russell, 1973, 42-43.

ditos de Alejandría y quizá de Pérgamo [77], y llegaron a ejercer un efecto muy poderoso sobre la cultura griega. Aristófanes de Bizancio cuenta a su favor con la división de la literatura en lo que los eruditos modernos llaman «cánones» (no hay un término griego equivalente, pero podemos seguir a Pfeiffer, que utiliza los ἐγκριθέντες de Suda, «los incluidos», para los autores escogidos —los *classici* latinos—) [78]. Así se establecieron sólidamente los nueve poetas líricos, los diez oradores, los tres dramaturgos, etc. Los eruditos tendían a concentrar su trabajo en estas áreas escogidas, que en aquellos días eran en cualquier caso muy extensas (los tres dramaturgos habían escrito en total unas 300 obras); los datos de los papiros y de las citas sugieren que el público limitaba cada vez más sus lecturas a los mismos autores y a una selección decreciente dentro de las obras de estos autores. Naturalmente, la demanda de una obra no «incluida» se marchitaba a medida que circulaban cada vez menos copias y que el texto se hacía prácticamente desconocido. Es interesante constatar que la definición de «literatura clásica» no era en modo alguno rígida: algunos de los principales escritores del siglo III fueron «incluidos» pronto, entre ellos Apolonio de Rodas y Calímaco, algunos de los fragmentos de cuyas *Aetia* con un comentario muy detallado han sido publicados recientemente a partir de papiros del siglo III a. C. [79].

La inclusión de nuevos autores a menudo debió compensarse con la pérdida de otros más antiguos; y no es sorprendente que, con una herencia literaria tan vasta, los lectores de la Antigüedad tardía disfrutaran de sus clásicos en forma de varios tipos de selección o antología. Hay multitud de paralelos en el mundo moderno: ¿cuántos miembros del público educado leen, digamos, a autores de sonetos isabelinos como no sea en antologías?; ¿cuántas de las obras de Shakespeare son leídas en las escuelas y comúnmente bien conocidas?

Deberíamos enfrentarnos a un largo y probablemente bastante caprichoso proceso de empobrecimiento: en el caso de la tragedia, por ejemplo, el número de obras que se leían o representaban comúnmente debió de ser bastante menor incluso en el siglo IV que la producción total de los tres trágicos, y es fácil hacerse cargo de cuánto había de menguar aún en lo sucesivo. Las obras más famosas y populares —*Edipo rey,* por ejemplo, en particular después de su canonización por la *Poética* de Aristóteles— serían las más asequibles; y presumiblemente los eruditos alejandrinos no escribieron comentarios sobre todo el *corpus,* aunque poseían la mayoría de los textos. Probablemente los maestros de escuela establecerían de manera natural en sus clases leer libros que fueran bien conocidos, fáciles de conseguir y provistos de comentarios, perpetuando así la selección popular. Esto parece más plausible que cualquier otra cosa más delimitada, como que un individuo en particular escogiese deliberadamente

[77] Cousin, 1935, 565-72.

[78] Pfeiffer, 203-08.

[79] Meillier, 1976.

las siete obras que se conservan de Esquilo, las siete de Sófocles y las diez obras «selectas» de Eurípides para formar las selecciones normales de uso en las escuelas. Hasta donde sabemos, nunca hubo un control estatal sobre los planes de estudio escolares o un equivalente de los modernos tribunales de exámenes que impusieran un modelo de nivel educativo: esto hace que sea de lo más probable que la elección de obras leídas en las escuelas refleje a la larga la elección de la sociedad [80].

Las «selecciones» que se conservan puede que no estuvieran firmemente fijadas nunca de hecho hasta el momento en el que los contenidos de los rollos fueron transferidos a códices (siglos III y IV d. C.). Un códice daba cabida a cierto número de obras de rollos separados, y sería más natural que las obras más familiares se agruparan en un solo códice. Una vez que la práctica de incorporar el comentario en el mismo volumen se hubo afianzado [81] —y la forma de códice se prestaba a las anotaciones en los márgenes—, hubo una gran probabilidad de que la tradición se generalizara: «Esquilo» se convierte ahora en un solo libro.

CONSERVACIÓN

Gran parte de la literatura griega antigua se desvaneció durante la Antigüedad misma o durante el curso de la Edad Media; de ella, una parte ha reaparecido teatralmente en los hallazgos de papiros de los últimos cien años: Menandro, Baquílides, Calímaco, Hipérides, la *Constitución de Atenas* de Aristóteles. Pero nunca estuvo en peligro de olvido completo o de destrucción, porque la continuidad de la cultura de la que dependía nunca se cortó completamente, y no hubo un lapso general de barbarie.

La lengua fue uno de los factores más importantes en esta historia de conservación. El griego ha tenido cambios muy lentos en el transcurso de su larga historia. A diferencia del latín, nunca se escindió en una serie de lenguas separadas; y desde finales del período helenístico hasta tiempos muy recientes las sociedades de habla griega han tendido a mantener un lenguaje literario clasicista más o menos diferenciado del discurso ordinario. Esto ha hecho posible una continuidad muy llamativa, como señala R. Browning: «A partir de aquella fecha [siglo VI a. C.] hasta el presente ha habido una tradición literaria continuada e ininterrumpida, mantenida por colegios, por un cuerpo de literatura gramatical, por el estudio continuo de un número limitado de textos literarios, cuya forma lingüística fue difiriendo cada vez más de la del discurso ordinario» [82].

---

[80] Roberts, 1953, 270-71; Barrett, 1964, 50-53; Reynolds-Wilson, 1974, 46-47.

[81] Este proceso parece haber sido gradual y extendido a lo largo de varios siglos; véase Turner, 1968, 121-24; Reynolds-Wilson, 46.

[82] Browning, 1969, 13.

De hecho, Homero siempre ha sido parte de los planes de estudio de las tierras de habla griega. Pero ¿por qué Virgilio nunca sustituyó a Homero una vez que el Imperio Romano se hubo afianzado? ¿Y por qué Homero no fue proscrito por los cristianos, con más razones que Platón para prescindir de él?

La respuesta a la primera de estas preguntas es suficientemente obvia por lo que ya se ha dicho sobre el valor universal de la *paideia* griega. Los romanos de la República tardía, con toda su creencia en la superioridad romana de las cosas, habían absorbido, a la vez que la literatura y la filosofía griegas, los axiomas sobre los que se basaba la educación griega. Admitiendo que hicieran una literatura propia en respuesta a la griega, nunca intentaron imponer su cultura a las provincias orientales [83]. Esto apenas nos sorprende considerando que el sistema educativo griego se había establecido en Roma antes de que Roma tuviera una literatura plenamente madura que se pudiera utilizar con este fin (véase *CHCL,* II, págs. 5-6); a Homero se le estudiaba en las escuelas romanas, y los romanos que podían permitírselo acababan su educación estudiando retórica y filosofía griegas. Roma se convirtió en un centro tan importante del comercio del libro griego como Atenas o Alejandría, y las bibliotecas romanas tenían amplios fondos griegos; lejos de ser una amenaza para la civilización griega, el Imperio Romano la sustentaba de hecho y la consolidó en una zona muy amplia. Hubo un período excepcional, a fines del siglo III d. C. y en el siglo IV, en el que los emperadores de Constantinopla o bien sabían muy poco griego o bien no lo conocían en absoluto, y la preferencia para los altos cargos del servicio civil, la corte o la carrera legal dependía del conocimiento del latín, incluso en el Oriente de habla griega [84]. Pero el modelo no duró y, en cualquier caso, la demanda del latín nunca se impuso como imprescindible en el nivel de la educación elemental.

Se habría podido esperar que cuando el Imperio Romano se hiciera oficialmente cristiano se crearía un nuevo sistema educativo, sustituyendo a los viejos autores por textos bíblicos y utilizando los preceptos cristianos en lugar de las máximas paganas. Después de todo, había un modelo dispuesto para su manejo en las escuelas judías, que proporcionaba a los fieles una educación exclusivamente judía [85]. Pero nada de eso ocurrió dentro del mundo de habla griega; sólo fuera de él encontramos establecimientos inequívocamente cristianos que usan el copto y el sirio como vehículo de sus enseñanzas [86]. Es cierto que, a medida que creció el sistema monástico, se diseñó una forma especial de educación religiosa para los niños destinados a los monasterios. Pero para el conjunto de la sociedad se mantuvieron los viejos modelos, en parte quizá porque eran tan eficaces, y ahora que el Estado se había burocratizado conside-

[83] Jones, 1963, 4; Momigliano, 1975, 7-8, 17.
[84] Jones, 1963, 13.
[85] Marrou, 1965, 454-55.
[86] Marrou, 1965, 456-58.

rablemente, sobre todo desde el tiempo de Diocleciano, había una necesidad mayor de hombres preparados para el servicio civil. Preparación significaba fluidez en la composición, y el poder de la cultura común era tan fuerte que nadie concebía fluidez que se apoyara en criterios estilísticos y formales distintos. Los primeros Padres pudieron en teoría imitar los elementos hebreos de la herencia cristiana, o al menos fomentar un desarrollo más popular de la *koiné;* pero también ellos habían sido educados en la cultura común y escribían para un público que la compartía.

Desde luego los cristianos desaprobaron en principio la literatura pagana, pero, al encontrarse con que en la práctica ellos mismos utilizaban el sistema educativo pagano, tuvieron que ingeniárselas para convertir a los clásicos en algo inofensivo; San Basilio, en su obrita dirigida a los jóvenes sobre cómo sacar provecho de los autores paganos *(Homilía* 22), hace hincapié en la forma en que éstos pueden ser utilizados para enseñar la virtud: el tema del episodio feacio en la *Odisea,* por ejemplo, presenta a Ulises como modelo de comportamiento honrado que convierte a los feacios a partir de sus formas de vida decadentes (5, 25-42). Al hacer que los clásicos resulten morales y especialmente al darles una interpretación alegórica, los maestros cristianos tenían multitud de precedentes: las alegorías homéricas eran muy conocidas al menos desde el siglo v a. C.

San Basilio, como Clemente de Alejandría, disfrutó sin duda con la literatura clásica, pero no escribió como apologista del helenismo, sino más bien tratando de ofrecer consejos prácticos en aras de una buena educación cristiana. «No debemos admitir cualquier cosa indiscriminadamente, sino sólo lo que es útil» (8, 2-3), rezan sus enseñanzas; quedó para tiempos posteriores, especialmente para el Renacimiento italiano, interpretar su obra como un manifiesto del humanismo. En la Alta Edad Media parece haber habido muy poco interés fuera del contexto de las escuelas por el conjunto de la herencia de la literatura clásica; las severas pérdidas que deben fecharse en algún momento entre los siglos III y IV y el IX se debieron probablemente más al desprecio absoluto que a elementos claramente hostiles. La quema sistemática de libros se reservó al parecer a las sectas cristianas heréticas [87], y no sería sorprendente que, después del período de transición del siglo IV, el paganismo fanático ya no planteara una amenaza seria que requiriese una respuesta violenta de ese tipo.

Dentro del acervo de autores antiguos «incluidos», las escuelas bizantinas pudieron encontrar mucho material que coincidiese con sus necesidades, a la vez que rechazaban a los autores menos «útiles». Aun habiendo pocas huellas de supresión completa, podemos sin duda descubrir modelos de cambio en el gusto, especialmente notables en el caso de Menandro [88], que fue constreñido durante la Edad Media a una serie de máximas de una sola línea sacadas de

[87] Reynolds-Wilson, 1974, 44, 220.
[88] Dain, 1963, pero cf. Reynolds-Wilson, 1974, 221.

su contexto y conservadas en varias antologías gnómicas. Fue éste un poeta que en la Antigüedad disfrutó de una popularidad avasalladora y de una circulación muy extendida, como sabemos por papiros, registros de representaciones, citas, adaptaciones por dramaturgos romanos, mosaicos que representan escenas de sus obras y el testimonio explícito de escritores antiguos. «En el teatro», dice Plutarco, «en la sala de conferencias, en las cenas, su poesía proporciona lectura, estudio y entretenimiento a un público más amplio que los que atrae cualquier otra obra maestra griega...» [89]. Aquí está quizá la clave de la desaparición de Menandro de la tradición: su popularidad en el escenario. El teatro era considerado por los cristianos como un lugar peligrosamente inmoral; y el mundo de las hetairas y de las relaciones ilícitas que conforma el trasfondo de las obras de Menandro tampoco puede ser perdonado (aunque Plauto y Terencio sobrevivieron durante la cristiandad latina: quizá, como Aristófanes, parecían lingüísticamente más lejanos y por tanto más seguros). Al final el único papel aceptable para Menandro fue el de autor de máximas en compañía de los sabios y los Padres.

El proceso inverso puede verse en la creciente popularidad del pseudohomérico *Batracomiomaquia* o *Batalla de las ranas y los ratones.* Esta parodia aburrida de la narrativa guerrera épica es mencionada por vez primera en la Antigüedad por Marcial (14, 183) y probablemente pertenece al período helenístico [90]. Nunca aparece en papiros, a pesar del hecho de que se conserven tantos textos homéricos del período imperial. Pero en la Edad Media, y especialmente en el Renacimiento, tuvo una suerte distinta; se conservan unos setenta y cinco manuscritos, de los cuales una docena son de fecha tan temprana como es el siglo XI, y tuvo la distinción de ser uno de los primeros textos griegos que se imprimieron. Sin duda fue un texto útil en el ámbito escolar, pero incluso en los tiempos postclásicos el hecho de que se creyera que se trataba de Homero auténtico debió de conferirle un gran prestigio.

Al parecer, un cambio análogo al que experimentaron las actitudes educativas se operó en la escritura creativa de los albores del período bizantino. Lo que atraía entonces a las mentes más preclaras era la teología más que la literatura, pero por radical que fuera la ruptura con el contenido de la prosa y la poesía clásicas, no trajo consigo un cambio paralelo en lo formal. Los modelos retóricos y los dialectos poéticos de la Antigüedad persisten hasta bien entrado el período bizantino, de manera que nos encontramos, por ejemplo, en el Libro I de la *Antología griega* una serie de poemas sobre las iglesias cristianas, sobre los mártires y personajes del Antiguo Testamento, e historias de la vida de Cristo, todo ello en elegíacos y yámbicos clásicos. Este tipo de composición nos dice algo sobre el gusto de la *intelligentsia* —en este momento debemos imaginar pequeñas concentraciones de gentes cultas en unos pocos

[89] *Ar. et Men. comp.*, 854a, trad. Russell, 1973, 53.
[90] Wolke, 1978, 46-70.

centros, como Constantinopla, Antioquía o Alejandría— y nos recuerda que fue un factor crucial en la conservación de la literatura clásica. Después de todo, éstas eran las gentes que podían permitirse encargar copias de libros, y en un mundo en el que los clásicos se estaban haciendo cada vez más lejanos y remotos había pocas perspectivas para un mercado popular. Lo más cercano a una demanda extendida era presumiblemente cualquier cosa que requiriesen con regularidad los maestros de escuela elemental, que difícilmente debió de ir más allá de unos pocos extractos de Homero. Las escuelas secundarias necesitaban sin duda más textos, pero también estaban mucho menos extendidas que las elementales, e incluso antes de la «era oscura», de mediados del siglo VII a mediados del IX, el conjunto de los libros clásicos en circulación debió de ser lamentablemente pequeño en comparación, por ejemplo, con el siglo II d. C.[91].

Lo abstruso de algunos textos contribuyó sin duda a su mengua en los gustos populares: los poetas líricos, por ejemplo, cuya obra había tenido anteriormente un lugar en los planes de estudios escolares, debieron parecer cada vez más oscuros e irrelevantes; sólo los *Epinicios* de Píndaro pasaron a la tradición. Muchas obras largas sufrieron, porque una vez que se hacían los extractos o epítomes había menos demanda de versiones originales: esto ocurre en el caso de los libros 6-18 de Polibio. Pero el azar debió de ser frecuentemente el factor decisivo desde el momento en que las cifras conservadas de cualquier obra se habían reducido mucho. Todo tipo de riesgos amenazaba la supervivencia: la pérdida u olvido por negligencia, la destrucción por el fuego, especialmente durante los avatares de las guerras, como cuando los cruzados saquearon Constantinopla en 1204. A menudo podemos encontrar lagunas en los textos que se conservan, como por ejemplo el principio de las *Coéforas* de Esquilo, habiéndose soltado y perdido una parte de un libro (una hoja o un cuadernillo completo). Y la otra cara de la moneda, la recuperación de obras raras, también debió de depender en gran medida de la suerte, en cada uno de los períodos en los que los eruditos buscaron deliberadamente textos clásicos para copiarlos: en el siglo IX, a fines del XIII, y de nuevo, con el ímpetu que entonces procedía de Italia, en el XV. Así la *Hecale* de Calímaco probablemente sobrevivió hasta la Cuarta Cruzada, pero desapareció desde entonces, mientras que un feliz incidente conservó *Las Tesmoforiantes* de Aristófanes en una sola copia.

El hecho de que la recuperación del interés profundo por la literatura clásica y el aprendizaje de la misma fuera posible sugiere que nunca hubo una ruptura completa en la continuidad[92]. Incluso en la época oscura, cuando la erudición había muerto y la educación superior había desaparecido, el modelo de la enseñanza secundaria parece haberse conservado: por lo menos, los planes de estudio de los siglos IX y X (hasta donde pueden reconstruirse) no diferían

[91] Wilson, 1975, 4-8.
[92] Irigoin, 1962.

significativamente de los de los siglos VI y VII, y la explicación más natural es que continuó existiendo a lo largo de todo el período. La función de las escuelas era esencialmente preparar a futuros servidores civiles [93], que eran necesitados constantemente por la administración de Bizancio, cualquiera que fuese el ambiente intelectual. Pero si el movimiento inspirado por León el Filósofo y Focio en el siglo IX no se hubiera dado cuando se dio, la pérdida de la literatura griega habría sido, sin duda, mucho mayor. Durante el siglo VIII, un nuevo tipo de escritura, la minúscula, se había establecido para los libros de texto, sustituyendo a las mayúsculas que se habían usado desde los tiempos más remotos. Una vez que se generalizó, lo cual ocurrió muy deprisa (era más rápida su escritura y ocupaba menos espacio), los textos escritos en la vieja caligrafía debieron parecer extraños y por ello disminuyeron las posibilidades de que se conservaran; y como era caro obtener la transliteración, no se encargaban copias de obras que no fueran especialmente interesantes para el lector. Así, el «segundo helenismo» (ὁ δεύτερος ἑλληνισμός) del siglo IX fue el acontecimiento más importante para la conservación de los textos griegos [94].

En comparación, poco se ha perdido desde entonces; la Cuarta Cruzada hizo desaparecer algunas obras raras, pero fue seguida por una recuperación de los estudios a fines del siglo XIII, cuando una vez más los eruditos se tomaron interés en la recuperación de viejos textos [95]. El ímpetu de este segundo «Renacimiento» no se había marchitado del todo cuando surgió una demanda de textos griegos en Occidente. Por uno de los más afortunados incidentes de la historia, un número muy grande de los textos griegos disponibles en Constantinopla ya habían encontrado su camino hacia Italia antes de la conquista turca de 1453, garantía virtual de que conseguirían la seguridad de la imprenta.

[93] Lemerle, 1969.

[94] Véase Lemerle, 1971, *passim;* Reynolds-Wilson, 1974, 51-58, 222.

[95] Browning, 1960.

II

HOMERO

1. EL POETA Y LA TRADICIÓN ORAL

¿Cómo sería el mundo si la *Ilíada* y la *Odisea* hubieran desaparecido por completo, o si sólo se conservaran fragmentariamente? La pregunta no admite apenas que se plantee. Incluso de la tragedia griega sólo se conserva una parte. ¿Por qué somos entonces tan afortunados en el caso de Homero, que vivió y trabajó unos trescientos años antes que los grandes trágicos, mucho antes de la época de las bibliotecas y del comercio desarrollado del libro, probablemente incluso antes de que la propia escritura se aplicara seriamente en Grecia a la composición y registro de las obras literarias? La razón principal es que Homero fue desde el principio el poeta más admirado de la Antigüedad helénica o helenizada, y se mantuvo en esa posición casi hasta su final. Parecía encarnar el espíritu de una edad heroica, y aun así nunca resultó anticuado como Esquilo o moralmente dudoso como Eurípides. El aprendizaje de memoria de su poesía era una parte esencial de la educación ordinaria, y esto, más que ninguna otra cosa, es lo que salvó a aquélla de la fragmentación y la decadencia en los siglos siguientes a su muerte. Una vez confiado a la escritura, el texto adquirió gradualmente una forma estándar. Las versiones escritas eran bastante descabelladas al principio, pero poco a poco los eruditos y bibliotecarios las redujeron al orden en Atenas, Alejandría y Pérgamo, desde el siglo v hasta el II a. C. [1]. Incluso cientos de años más tarde, como lo muestran las ruinas de los establecimientos grecorromanos que jalonan el Nilo, en los escarpados desiertos donde los libros de papiro logran sobrevivir, aún se leían profusamente la *Ilíada* y la *Odisea,* aún más populares que las más incultas y modernas obras de Menandro. Muchos de los fragmentos de papiros homéricos proceden de copias escolares, pero otros muchos son de rollos primorosa-

[1] Mazon, 1948, 7-38; J. A. Davison, en Wace y Stubbings, 1962, 221-25; Kirk, 1962, cap. 14.

mente escritos que constituían la preciosa posesión de hombres cultos. Seiscientos o setecientos años antes, más cerca del momento en que fueron compuestos los poemas, las cosas eran muy parecidas. Incluso los filósofos Platón y Aristóteles desgranaban citas homéricas en sus conferencias y tratados, perpetuando (y, en el caso de Platón, también criticando) la idea tradicional de que de Homero manaba la sabiduría y la experiencia en materias tan diversas como la medicina, los asuntos militares y la moralidad del pueblo. Aun no siendo siempre muy exactas sus citas, ello no era porque los poemas épicos estuvieran anticuados o porque no hubiera textos razonablemente asequibles. Más bien eran demasiado asequibles para su propio bien; se recordaba de memoria gran parte del texto y el que lo citaba no se preocupaba de desplegar los delicados volúmenes de papiro para buscar una referencia o un contexto exacto.

Este carácter oral de Homero es de primera importancia no sólo como factor de transmisión y conservación de su obra, sino también para determinar su verdadera calidad. Porque sobre la *Ilíada* y la *Odisea* es imperativo entender que fueron compuestas completa o sustancialmente sin la ayuda de la escritura, por un poeta o poetas que eran analfabetos de hecho y para públicos que no sabían leer (al menos con fines literarios). Esto es lo que se puede deducir de las pruebas internas a partir del estilo de los poemas, y en particular a partir de su dependencia, en gran medida, de frases o fórmulas estandarizadas que pueden adaptarse conjuntamente para cubrir muchas de las acciones y acontecimientos comunes de la experiencia heroica. Tanto el amplio ámbito de esta cobertura como su sorprendente economía (ya que había usualmente una sola expresión para nombrar una sola idea dentro de los límites de una proporción dada del hexámetro) son prueba de que Homero utilizó una dicción *tradicional,* evolucionada a lo largo de varias generaciones por una continuidad de cantores. En otras palabras, su lenguaje era de una clase y un grado especial del que utilizan la mayoría de los poetas, un lenguaje artificial, ya que poético. Sus versos eran cantados, con alguna ayuda de la lira, y como *aoidós* o cantor había de poder crearlos con fluidez, no exactamente con espontaneidad, sino por medio de una especie de liberación instintiva, aunque controlada, de frases, versos e ideas que había captado en otros cantores y había hecho parte de su propia personalidad artística. La «memorización» e «improvisación» son términos equívocos, si no demasiado utilizados, para lo que hacían él y los demás cantores, aunque su actividad comprendía elementos de ambos. Porque el poeta oral ha oído muchas canciones en su tiempo; asimila su forma y sustancia y gran parte de su expresión exacta, ajustándolas constantemente a su propio repertorio especial de tramas, frases y motivos favoritos. Cuando canta un canto que ha oído con anterioridad, éste tiende a emerger siempre ligeramente distinto, marcado por sus límites inmediatos de tema y vocabulario, alargado o acortado o de otra forma variado de acuerdo con el público y las circunstancias, así como (por supuesto) con su habilidad, ambición e inclinaciones personales.

La consecuencia es que cada cantor era a la vez un representante de la tradición de la poesía heroica —y por tanto un transmisor— y un conformador único de canciones, lenguaje e ideas que había adquirido de la tradición —y por tanto un innovador—. Muchos cantores debieron de ser menos que brillantes, y sus innovaciones, como mucho, neutras; en el peor de los casos tenderían a corromper los cantos heredados de otros, ya sea truncándolos y deformándolos o por una elaboración relativamente carente de gusto e incompetente. Otros cantores podían sin duda combinar y extender sus materiales adquiridos en formas que contribuían a una creación nueva e importante. Homero debió de ser uno de éstos; e incluso *su* forma de crear obviamente fue más allá de lo normal u ordinario. Fue, en sentido propio, único.

Esto puede demostrarse claramente al menos en un aspecto. Porque la poesía oral funciona bastante estrictamente dentro de ciertas limitaciones funcionales, y una de ellas es la longitud —limitación impuesta por lo que un público puede absorber racionalmente y disfrutar en una sola ocasión—. La mayoría de los poemas orales heroicos podían oírse seguramente en una tarde o noche, o en una parte de éstas. Los cantores Femio y Demódoco que aparecen actuando en la *Odisea* cantan cantos que ocupan una parte, pero sólo una parte, del tiempo de sobremesa nocturna. Podemos adivinar que la mayoría de las canciones ordinarias variaban de unos cien versos (la extensión del canto autosuficiente y aparentemente no abreviado sobre el desgraciado amor de Ares y Afrodita que está puesto en boca de Demódoco en *Odisea,* 8) a quinientos o seiscientos versos (la longitud, digamos, de muchos de los veinticuatro libros en los que se divide cada uno de los grandes poemas épicos). Ésta era algo así como la norma de longitud, determinada por lo que un público toleraría y un cantor único podía ejecutar. Pero está claro que cada uno de los grandes poemas homéricos excede ampliamente esta norma: aproximadamente veinticuatro como coeficiente, si consideramos que muchos de los libros aislados se aproximan a la longitud funcional. Por tanto, Homero (si permitimos que se le considere el compositor indiscutible de ambos) era un poeta absolutamente *anormal.* No conocemos a ningún otro que se le parezca. Incluso sus imitadores del período postoral, por ejemplo los casi desconocidos compositores del «Ciclo épico», que escribieron poemas diseñados para llenar los huecos o explotar las omisiones de la narración de Homero sobre la guerra contra Troya y sus postrimerías, obraron a una escala mucho menor. En cuanto a posibles predecesores, no conocemos el nombre ni la reputación de ninguno. A la vez es seguro que existieron muchos predecesores, precisamente los que fundaron y desarrollaron la tradición heroica oral; y no tenemos razones para sospechar que ninguno de ellos tuviera una escala o ambición excesivas. Con toda probabilidad la *Ilíada* fue el primer poema muy largo o monumental, y la *Odisea* el segundo. Así, la *Ilíada* fue la invención propia de Homero, así como su concepción, y al elaborar y aglomerar muchas de las canciones cotidianas de su repertorio y al darles una unidad de conjunto ejemplificó una

especie de aspiración monumental que al parecer estuvo en el ambiente en el siglo VIII a. C., y que tuvo su paralelo en la aparición precisamente en aquel momento de templos colosales y enormes jarrones funerarios. En cuanto a su público, sólo tuvo que tolerar los inconvenientes de varias representaciones seguidas, y es probable que quizá lo hiciera en respuesta a una reputación única y un genio único, así como con ocasión de situaciones especialmente adecuadas, tales los festivales religiosos, como se ha supuesto a menudo.

Virtualmente toda la poesía menor en hexámetros se desvaneció en el aire, destruida de distintas maneras por la mediocridad y por la alfabetización. Cualquier cosa que no fuera una *Ilíada* o una *Odisea* debió de parecer, en comparación, tanto insolente como endeble. Fue a la vez el especial reclamo de los dos grandes poemas épicos y su persistente carácter oral lo que probablemente mantuvo a éstos hasta que fueron escritos por vez primera en una forma completa (aunque sin duda con muchas inexactitudes) con destino a las competiciones «rapsódicas» que se hicieron populares como parte de los juegos panateneos en el siglo VI a. C. Una de las cosas curiosas de Homero es su aparición en escena justo al final del período oral —exactamente en la época en que la escritura, por medio de la introducción originaria de Oriente de un sistema alfabético practicable en el siglo IX o a principios del VIII a. C., empezó a difundirse en Grecia—. Las primeras inscripciones alfabéticas que han de encontrarse aquí (contraponiéndose a los vagos y engorrosos documentos silábicos de la era micénica) datan de poco después de 750 a. C. y son tan breves como informales [2]. Un verso o dos de poesía aparecían grabados o pintados en una vasija de perfume o en un recipiente para beber, pero es improbable que se utilizara la escritura, y menos la composición, para el registro de nada que se pareciera a una literatura continua hasta casi un siglo de desarrollo posterior, tanto de la escritura misma como de la forma y material de los libros. La primera figura que destaca de la era alfabetizada es Arquíloco, el poeta guerrero de Paros y Tasos, que se refirió a un eclipse de sol en 648 a. C. y que seguramente escribió sus poemas, henchidos como estaban de la dicción de la vieja épica [3].

Es tentador preguntarse si Homero fue capaz de compilar sus poemas complicados y monumentales simplemente por la reciente disponibilidad de la escritura. No puede excluirse la idea de que de alguna manera utilizó notas escritas o listas escritas de temas y episodios. Incluso sería sorprendente que la nueva técnica hubiera de aplicarse tan rápidamente como un elemento esencial de una empresa tan enorme. Los eruditos no se ponen de acuerdo sobre esto. Los que piensan que Homero debió de saber leer y escribir en algún sentido (aunque sólo sea para dictar a un ayudante que lo supiera) se basan en su convicción de que unos poemas tan largos y sutiles no pudieron componerse sólo

[2] Heubeck, 1979, 109 y sigs.; Kirk, 1962, 69 y sig.

[3] Kirk, 1976, 197-99.

con la memoria y el oído. Un examen minucioso de las técnicas de la dicción oral y de la construcción temática por analogías sugiere que su incredulidad puede estar fuera de lugar. Pero en cualquier caso hay importantes consideraciones de otro tipo que se pasan por alto normalmente. La más importante nos parece ésta: que Grecia adquirió un sistema de escritura plenamente utilizable en una fecha extrañamente tardía dentro de su desarrollo cultural. Se admite que Egipto y Mesopotamia estaban técnicamente bastante avanzados cuando desarrollaron el arte de escribir mucho tiempo antes, en el tercer milenio a. C. Pero los reinos aqueos del segundo milenio, a la vez que iban rezagados en la ingeniería y la construcción (en gran parte por los accidentes de su geografía), eran poco más sofisticados en la mayoría de los demás temas culturales que sus contemporáneos y vecinos del Oriente Próximo. Desde luego, en política y religión, les aventajaban claramente. Pero aún carecían de una escritura adecuada para la literatura; el silabario lineal B se limitaba evidentemente a usos documentales básicos, mientras que la cuneiforme y los jeroglíficos habían sido utilizados durante mucho tiempo para la literatura histórica, religiosa y hasta puramente artística.

En muchos aspectos, obviamente, este extraño retraso de los griegos en la escritura, su insistencia en agarrarse al peor sistema disponible, para luego abandonarlo sin sustituirlo, era desventajoso para ellos. Debió de ser responsable en gran parte, por ejemplo, de su ingenuidad histórica hasta los tiempos de Tucídides. En lo que se refiere a la poesía, sin embargo, tuvo algunas ventajas paradójicas. Pues la tradición oral (y estas tradiciones son eliminadas frecuentemente por una alfabetización extendida) siguió viva y se difundió mucho más allá de la fase en la que las necesidades de entretenimiento de las aldeas o de los señores aún debían de ser bastante modestas. Se admite que la tradición heroica (ya firmemente establecida, con toda probabilidad, a fines de la Edad del Bronce) entró en la «Edad Oscura» que siguió al colapso micénico, pero aun así siguió teniendo fuerza en la nueva era de expansión de los siglos x, ix y viii a. C. —la era de la colonización y de la estabilización política, social y económica—. Es materia especulativa discernir hasta dónde fueron benéficas las técnicas y altura de la poesía oral. Es una probabilidad clara que así fuera en un grado considerable, que la poesía heroica del siglo xi (por ejemplo) había sido mucho más sencilla y que en particular se componía en la mayoría de los casos de frases cortas confinadas, como en otras culturas orales, al verso completo. Si es así, la «Edad Oscura» no debió de inhibir mucho el desarrollo de técnicas relativamente sofisticadas, como la de la metáfora prolongada, dentro de la poesía tradicional.

Incluso la creación de un poema monumental, más o menos sin que se previera, era entonces posible. Lo que hasta entonces había mantenido la corta extensión de los poemas heroicos no había sido posiblemente una sino dos causas principales: no sólo su función, sino la tradición misma. Aún se daba la tendencia funcional hacia los poemas más cortos, pero ya la tradición se

había roto en muchos aspectos importantes del entorno cultural. La poesía oral se origina, y se mantiene de una forma especialmente conservadora, en una sociedad tradicional, pero la sociedad griega del siglo VIII a. C. ya no lo era. El cambio económico, la colonización y las exploraciones, el crecimiento de la vida urbana y la decadencia de la monarquía: estos y otros factores debieron interrumpir gravemente una forma de vida tradicional que había resistido (con cierta interrupción a fines de la Edad del Bronce y principios de la del Hierro) durante muchos siglos. Sobre todo por el fracaso en desarrollar la técnica de escribir, los métodos poéticos tradicionales se conservaron en una era en que las restricciones tradicionales sobre el alcance y la forma del verso oral habían desaparecido virtualmente.

Así, el poema épico monumental se hizo posible por el espíritu de experimentación cultural que aún se veía obligado a operar dentro de los límites del analfabetismo. En un sentido importante, por tanto, el alfabeto y Homero parecen no haber sido causa y efecto, sino productos paralelos del nuevo expansionismo. Más o menos una generación más tarde, el impulso había desaparecido. La escritura se había difundido demasiado como para que el genio creativo oral floreciera durante mucho tiempo más; un resultado de ello fueron los poemas cíclicos derivados y los «Himnos homéricos» (sobre ellos, véase págs. 128 y sigs.), de los cuales incluso los más antiguos y los mejores, como el *Himno a Deméter* o el *Himno a Apolo,* muestran signos de autoconciencia e imitación elaborada. El siglo VIII a. C. constituyó exactamente el período durante el que fueron mejores las condiciones para la producción de una épica monumental; y ése es el siglo al que probablemente pertenecen la *Ilíada* y la *Odisea,* la primera hacia la mitad del mismo y la última cerca de su final [4].

¿Cómo se puede estar tan seguro en esta cuestión cronológica? Hay muy poca ayuda en la antigua tradición biográfica. Los griegos fueron bastante poco precisos en cuanto a la persona de Homero. Se admite que Heródoto situó esta fecha con bastante precisión a grandes rasgos, porque fechó a Homero y Hesíodo no más de diez generaciones antes de su propia época, siendo su fuente probablemente alguna tradición genealógica; aun así no podemos esperar demasiada exactitud de la gente que, incluso después de Heródoto, insistió en adscribir el nacimiento del poeta a una ninfa fluvial [5]. Un rasgo que consuela es que existió en la isla jónica de Quíos una comunidad de rapsodas o cantores profesionales que se autodenominaban homéridas o «descendientes de Homero» y cuyo rastro se puede seguir hasta el siglo VI o incluso retroceder hasta el VII a. C. [6]. Fracasaron en convencer a sus contemporáneos de que Homero seguramente procedía de Quíos y de que tenían un derecho especial

[4] Kirk, 1962, 282-87.

[5] Heródoto, 2, 53; *Certamen,* 10.

[6] Píndaro, *Nem.,* 2, 1 y sig., con glosa; Kirk, 1962, 272, y 1976, 140 y sig.; Wade-Gery, 1952, 19-21.

para corregir sus poemas. Aun así las pretensiones de Quíos son considerables por encima de las de la mayoría de sus competidores antiguos, y quizá los homéridas eran más bien ingenuos que estafadores al pensar que podían seguir controlando una tradición oral en una época alfabetizada. En cualquier caso, Homero debió de vivir antes de mediados del siglo VII, momento en el que encontramos alusiones inequívocas en Calino, en Simónides y en el *Himno a Apolo,* y cuando la difusión de la escritura estaba poniendo fin a la poesía oral como tradición viva [7]. En el otro extremo de la escala, debió de trabajar tras la fecha de la guerra de Troya que proporcionó el tema de su obra, y que tuvo lugar, de una forma u otra, en el siglo XIII a. C.

Las fechas más temprana y más tardía que podemos concebir para Homero son, digamos, 1200 y 650 a. C., pero varios factores se combinan para sugerir una fecha más próxima al final que al principio o incluso al medio de este largo período: el tiempo en que vivió Hesíodo, por ejemplo, que es probablemente posterior a Homero pero no mucho, y que parece encajar bien, por otros criterios, a principios del siglo VII. Los objetos, prácticas y creencias descritos en los poemas homéricos mismos son indicadores más precisos. Admitimos que los poemas son una amalgama artificial, tanto de lengua como de contenido cultural, de elementos derivados de distintos períodos: de la propia época del poeta, de la de sus inmediatos predecesores en la tradición oral, y desde luego de todos los siglos (al menos en teoría), retrocediendo hasta la guerra de Troya misma. Si podemos identificar algunos de los más tardíos de estos elementos, entonces tendremos aproximadamente el nivel inferior de la composición de estos poemas, siempre, claro está, que dichos elementos sean auténticos y no adiciones posteriores. Algunos pueden fecharse probablemente hacia 900 a. C.: el par de lanzas arrojadizas como armamento estándar (confrontado en la *Ilíada* con la jabalina única micénica), el uso de grandes calderos de trípode (descritos entre los regalos de los feacios a Ulises), los barcos fenicios comerciando en el Egeo (de nuevo en la *Odisea,* especialmente en las falsas historias de Ulises y en la narración de Eumeo de su niñez). Aún menos elementos apuntan al siglo VIII, incluyendo quizá la descripción de lo que son las «tácticas hoplitas», es decir, la lucha en filas cerradas en oposición al sistema heroico de duelo libre y generalizado. Uno o dos objetos, especialmente en la *Odisea,* pueden parangonarse con hallazgos arqueológicos de principios del siglo VII y no del VIII: por ejemplo, la cabeza de la Gorgona como motivo decorativo. Todo ello sugiere la fecha aproximada de 700 a. C., o como mucho una o dos décadas más tarde para la *Odisea,* como *terminus ante quem.* El grado de desarrollo de la lengua apunta en la misma dirección: por ejemplo, el sonido *w* representado por la antigua letra digamma había desaparecido del griego jónico hablado hacia el siglo VII, pero todavía en los cantores homéricos su presencia era más frecuente que su ausencia. Admitimos que este criterio

[7] Kirk, 1962, 283; Mazon, 1948, 264.

es precario para una tradición oral: lo mismo ocurre con su aparición en jarrones con personajes aparentemente derivados de uno de los dos poemas. Aparecen cada vez más a partir de 675 a. C., pero ello podía ser resultado de una nueva moda artística tanto como de la difusión de los poemas homéricos.

Sólo un puñado de pasajes impiden que fechemos a Homero a finales del siglo IX y no a mediados o finales del VIII; pero esos pasajes parecen orgánicos, y en cualquier caso no podríamos ir más lejos dentro de cierta lógica. Naturalmente, al ser su poesía sobre todo tradicional, contenía elementos que se habían creado mucho antes: fraseología arcaica (βοὴν ἀγαθός, «bueno en el clamor guerrero», ἀνὰ πτολέμοιο γεφύρας, «a lo largo de los puentes de guerra», ἐν νυκτὸς ἀμολγῷ, «a la hora de ordeñar de la noche»), nombres arcaicos de pueblos y lugares, objetos arcaicos (espadas con adornos de plata, un yelmo con colmillos de jabalí —esto en un episodio desarrollado relativamente tarde, la expedición nocturna de la *Ilíada,* X—) [8]. Desde luego, una buena parte tanto de lo incidental como de la expresión de ambos poemas puede proceder de siglos anteriores a la época de Homero. Algunas partes podían retroceder incluso a la época de la guerra de Troya misma, y algunos fragmentos incluso a antes, a un período de fines de la Edad de Bronce. Un argumento lingüístico reciente sugiere que las formas homéricas de separar los elementos adverbiales y preposicionales que se combinaban más tarde en verbos compuestos pertenecen a un estadio de la lengua anterior al representado en las tablillas lineales B [9]. Si es así, ello haría que algunos elementos de la lengua de Homero retrocediesen más de 500 años antes de su época —lo cual no es imposible en una tradición oral, pero sí improbable para algo más que reliquias esporádicas en la morfología o la sintaxis—. La contribución de los siglos X y IX es aún más problemática. Fue probablemente considerable, presumiblemente mayor que la de la era micénica. Incluso así, Homero mismo, como compositor monumental, puede verosímilmente responder de todo lo que acompaña al trabajo a gran escala. Ello puede incluir los símiles más elaborados, gran parte del idioma más complejo, incluidas las largas y más complicadas frases, y la mayor parte de los episodios cruciales y elaborados: por ejemplo, las muertes de Patroclo y Héctor en la *Ilíada,* y la cuidada trama contra los pretendientes en la *Odisea.*

Quíos, Esmirna, Colofón, Éfeso, las ciudades que reclamaron en serio a Homero para sí, estaban por lo menos todas en Jonia, cruzando en línea recta el Egeo desde la Grecia continental. También el dialecto de los poemas es predominantemente jónico (aunque hay un sustrato de formas eolias, de la región inmediatamente al norte de Jonia, que se mantuvieron por razones principalmente métricas); y hay algunos signos en la *Ilíada* de conocimiento personal del territorio en torno a Troya y de toda la costa oriental del Egeo [10]. Todo

---

[8] Espadas, en *Il.,* II, 45; XIV, 405; yelmo en *Il.,* X, 261-71.

[9] Horrocks, 1980, 148-63.

[10] *Il.,* II, 144 y sigs., 459 y sigs.; IX, 5; XIII, 12 y sig.; cf. Kirk, 1962, 272 y sig.

ello conduce, al menos para la *Ilíada*, a la conclusión de que Homero era un cantor jónico, que vivió y trabajó principalmente en Jonia. Nos resistimos a concluir de manera muy distinta en lo que respecta a la *Odisea*. Admitiendo que su escenario principal, la isla de Ítaca, está más allá del extremo occidental de Grecia, y que el viaje de Telémaco le lleva hasta el sur del Peloponeso, aún muy lejos de Jonia y Troya, tales detalles geográficos según se nos dan, por ejemplo la posición exacta y el territorio de Ítaca misma, contienen justo esa mezcla de hechos, distorsión y fantasía que cabría esperar de una historia cuyos elementos se habían difundido ampliamente —atravesando el continente y hasta el otro lado del Egeo en este caso, para ser desarrollada y elaborada allí por la escuela de cantores jónicos— [11]. Además el dialecto del poema no es menos sólidamente jónico que el de la *Ilíada* en cuanto a colorido. Ello podría ser resultado de convenciones literarias, que asegurasen que todos los poemas épicos subsiguientes se aproximaran al dialecto de Homero; pero tales convenciones son improbables dentro del período oral mismo.

Las afiliaciones regionales de los dos poemas plantean directamente y, por último, el problema de la autoría específica de la *Ilíada* y *Odisea*, que ha demostrado ser a lo largo de los siglos engañoso y esquivo, aunque no es uno de los temas más productivos ya sea sobre los poemas o sobre Homero, cuya biografía se mantiene notablemente vacía de acontecimientos. Incluso las preguntas puramente políticas que se podría considerar que dependen de la autoría pueden contestarse también teniendo en cuenta las fases temprana y tardía en la vida de trabajo de un compositor único principal o de las de compositores separados. Por lo menos parece probable que el poema más antiguo era conocido por el compositor del más moderno.

Más interesantes son las diferencias entre los poemas mismos, cualesquiera que sean sus implicaciones externas. La primera tarea consiste en distinguir diferencias que podrían ser causadas sólo por la diferencia temática. El poema predominantemente marcial será obviamente rico en vocabulario marcial y, a pesar de las escenas ocasionales junto a los barcos o en Troya, parco en vocabulario doméstico. La *Odisea*, por otra parte, al ser una combinación de aventuras picarescas y fantásticas con la vida en Ítaca en tiempos de paz, y en menor medida en Pilos o en Esparta, será escasa en lenguaje marcial y tendrá mucho sobre viajes, tormentas en el mar, vida palaciega y demás. De hecho el lenguaje, que en términos generales es notablemente coherente en los dos poemas, varía en ciertos aspectos de detalle bastante independientemente del tema, y ello puede ser significativo. La *Odisea* contiene cierto número de fórmulas exclusivas, entre las que están: κακὰ βυσσοδομεύων, «malos maquinadores», τετληότι θυμῷ, «paciente de ánimo», μεταλλῆσαι καὶ ἐρέσθαι, «preguntar e interrogar», κατεκλάσθη φίλον ἦτορ, «el corazón querido fue destrozado», δύσετό τ' ἠέλιος σκιόωντό τε πᾶσαι ἀγυιαί, «el sol se puso y todas

[11] En *Od.*, IX, 21-27; XIII, 344-51.

las calles se oscurecieron». Todas ellas se dan cinco veces o más. El último ejemplo, un verso completo, es claramente inapropiado en todas las escenas de la *Ilíada* excepto las de Troya, pero los demás son de aplicación general. Podemos añadir los versos completos que aparecen con frecuencia en la *Odisea,* pero sólo rara vez en la *Ilíada,* y además en partes (como el libro XXIV) que son las menos tradicionales y que muestran cierto grado de desarrollo relativamente tardío: ἀλλ' ἄγε μοι τόδ' ἔειπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον, «pero ven, dime esto y decláralo sinceramente» (trece apariciones frente a cuatro), y el famoso ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος 'Ηώς, «cuando apareció la recién nacida Aurora de dedos rosados» (veinte frente a dos). A la inversa, las siguientes entre otras son exclusivas de la *Ilíada:* ἐρεβεννὴ νύξ, «noche oscura», μοῖρα κραταίη, «destino poderoso», ὄσσε κάλυψε, «cubrió sus ojos», y (sólo cuatro veces, pero útil para describir a Ulises) φρεσὶ πευκαλίμῃσι, «de mente sutil». Como cabía esperar, hay menos frases generales exclusivas en el primer poema, y por tanto el imitable, pero algunas palabras aisladas de la *Ilíada,* aun condicionadas en diverso grado por el tema, son llamativas: χραισμεῖν, «ayudar» (19 veces), λοιγός, λοίγιος, «destrucción, destructivo» (25 veces), κλόνος, «ruta» (28 veces), ἕλκος, «herida» (22 veces). La *Odisea* cuenta con δέσποινα, «querida» (10 veces), como palabra exclusiva más llamativa, de nuevo condicionada hasta cierto punto por el tema, pero ilustre ausente de la *Ilíada* a pesar de todo.

Los cambios de vocabulario, especialmente de vocabulario formulario, son más sugestivos en un contexto oral que escrito. Tienden a implicar un repertorio diferente, y por ello un cantor distinto o incluso una tradición regional distinta. Esta última posibilidad no es aplicable en el caso homérico; las similitudes e interdependencias de los dos poemas son demasiado notables para ello. Los distintos cantores constituyen una posibilidad más sólida, y no hay nada en especial, excepto quizá el fenómeno de dos poemas tan grandiosos y tan cercanos, que la excluyan. Aun así no podemos pasar por alto la concepción de «Longino» de la *Odisea* como una obra de la vejez de Homero *(Subl.,* 9, 13), pues el mismo cantor puede desarrollar o restringir su aparato formulario hasta cierto límite durante un período de varios años, y más con poemas de tono o género distinto.

En general la lengua y el estilo de los dos poemas son parecidos. Es importante reconocer, sin embargo, que hay profundas diferencias estilísticas y que éstas pueden ser significativas. Pueden sintetizarse observando la decadencia en la fuerza expresiva en el segundo poema (de nuevo, ello no se contradice con el juicio de «Longino»). Aún más significativo, quizás, es lo que aparece como un cambio sutil pero importante en el punto de vista con el que se considera a los dioses: no tanto que su mensajero sea Iris en la *Ilíada* y Hermes en la *Odisea* (aunque lo radical del cambio es raro en sí mismo) como que los dioses del segundo poema se preocupen de la justicia en general entre los mortales y no simplemente de la conservación del decoro heroico y del orden

natural como en la *Ilíada*. El Zeus de la *Odisea* empieza (I, 28-47) expresando su preocupación porque los hombres culpan a los dioses de sus males, cuando esto es consecuencia de su propia culpa, y se le considera periódicamente como el que manda bendiciones a los virtuosos y castigos a los pecadores. Las semillas de esta actitud están claramente presentes en la *Ilíada*, pero en el segundo poema han crecido hasta ser algo más parecido a una teología desarrollada [12]. De nuevo, el tema de la *Odisea* podría considerarse que conduce de una manera más natural a la reflexión moral, como en el caso de los malvados pretendientes y el Orestes vengador. Aun así, en conjunto parece razonable concluir que los presupuestos teológicos de la *Odisea* son desde luego más desarrollados, e implican una fase bastante más sofisticada de la tradición heroica oral en su totalidad. Su lenguaje, aparte incluso del vocabulario formulario, es coherente con ello, al estar ligeramente más libre de arcaísmos y ser más generoso con las formas desarrolladas de la era de la composición monumental. Otras diferencias, especialmente en el nuevo despliegue, con poca variación, de personajes y temas, se tratarán en las páginas siguientes. Sobre la cuestión específica de la autoría, la conclusión más probable es quizá que la *Odisea* es producto de un compositor principal aparte, aunque no podemos estar seguros de que no sea una obra de la vejez de «Homero». En cualquier caso, su nombre seguirá usándose en las páginas que siguen para el compositor monumental de ambos poemas épicos. Pero lo que realmente nos importa es que dos poemas geniales, tan complementarios y a la vez tan distintos, aparecieron en la mitad oriental de Grecia en los albores de la era histórica para estampar su sello en casi todos los aspectos de la cultura de la espléndida civilización que los siguió.

2. LA *ILÍADA*

Esta grandiosa y compleja composición, sin duda el más grande de todos los poemas épicos, puede considerarse críticamente desde muchos puntos de vista. Los lectores que nos siguen probablemente han leído por su cuenta gran parte del poema, por lo que una simple paráfrasis sería ociosa. Sin embargo, al final ha parecido mejor basar el estudio en un análisis crítico de los principales temas del poema, libro por libro, y en pasajes traducidos escogidos para mostrar los aspectos engranados de la acción y la lengua. En cuanto a la estructura básica de la *Ilíada*, aunque lineal en sí misma, a menudo se ve oscurecida por elaboraciones y digresiones espesas; y uno debe experimentar el efecto de conjunto siguiendo su orden si pretendemos que la impresión resultante sea unificada y monumental y no simplemente caótica. En las páginas que siguen

[12] Lloyd-Jones, 1971, cap. 2.

nuestro propósito será construir gradualmente una opinión no sólo del plan narrativo y de sus implicaciones, sino también de las cualidades expresivas, estilísticas y sensitivas de las que debe depender cualquier apreciación refinada del poema.

El poema se inicia con una corta invocación a la Musa para que cante «la cólera de Aquiles». Esto, con sus consecuencias inmediatas, será el tema narrativo central, aunque, de distintas maneras, la *gesta* troyana toda y las tensiones inherentes al código heroico mismo no son menos importantes. La cólera del príncipe Aquiles es provocada por su pelea con Agamenón, jefe de los aqueos —griegos— acampados frente a Troya. Indirectamente es iniciada por el dios Apolo; ha enviado una plaga al ejército sitiador porque, como revela el adivino Calcante, Agamenón rehúsa devolver su botín de guerra, la muchacha Criseida, a su padre Crises, sacerdote de Apolo. Ya el poema ha pasado de su prólogo lapidario al corazón de un tenso debate entre los dirigentes aqueos; ya exhibe la escala y el detalle de una obra singularmente larga y ambiciosa. Agamenón, regiamente molesto, insulta primero a Calcante y después, más peligrosamente, a Aquiles, que sale en defensa del adivino. Aquiles replica en términos envenenados que retan el honor y la autoridad del rey, al que las fuerzas expedicionarias han jurado fidelidad —tanto por ser el hermano mayor de Menelao, y por tanto responsable de vengar el rapto de Helena por el príncipe troyano Paris, como por ser el regidor poderoso de la «Micenas rica en oro»—. En sus palabras de enemistad a Agamenón, Aquiles ya revela la envidia y el descontento que estaban implícitos no sólo en su particular papel, sino también en toda la escala heroica de valores:

> «Nunca mi recompensa es igual a la tuya, cada vez que los aqueos saquean alguna ciudad populosa de los troyanos. Son mis brazos los que soportan el peso mayor del impetuoso combate, pero cuando llega la hora del reparto tu recompensa es mucho mayor, y yo regreso a mis naves con una parte pequeña, pero querida, después de haberme agotado en la lucha. En vista de ello ahora me volveré a Ftía, porque es mucho mejor regresar a la patria en las cóncavas naves, pues no deseo quedarme aquí sin honra, acumulando para ti honores y riquezas».
>
> Agamenón, señor de hombres, le respondió a su vez:
>
> «Huye en buen hora, si a ello te impulsa tu corazón, que yo no voy a pedirte que te quedes por mí; hay otros conmigo que me honrarán, y sobre todo el próvido Zeus. Eres para mí el más odioso de los reyes vástagos de Zeus, porque siempre te complacen las discordias, luchas y peleas. Si eres muy fuerte, un dios sin duda te lo concedió. Vete a tu patria con tus naves y tus compañeros y reina entre los mirmidones, que yo por ti no me inquieto ni me asusta tu ira, pero voy a hacerte una amenaza: puesto que Febo Apolo me quita a Criseida, se la enviaré con mis naves y mis camaradas, pero me llevaré a Briseida la de hermosas mejillas, yendo personalmente a tu tienda, para que te enteres bien de hasta qué punto soy más fuerte que tú y cualquier otro tema proclamarse igual a mí o pretenda compararse conmigo».

> Así se expresó y la congoja surgió en el Pelida y su corazón vaciló entre dos cosas: desenvainar la aguda espada junto al muslo, disolver la asamblea y matar al Atrida o poner fin a su coraje y aplacar su cólera. Mientras agitaba tales pensamientos en su mente y en su corazón e iba desenvainando su espada, llegó del cielo Atenea; la había enviado Hera, la de níveos brazos, que a ambos amaba por igual en su corazón y de ambos se preocupaba. Se colocó detrás del Pelida y tiró de su rubia cabellera mostrándose a él únicamente, sin que ninguno de los otros la viera. Aquiles quedó estupefacto, se volvió al punto, la reconoció y sus ojos brillaban de una manera terrible...
> (I, 163-200)

Más adelante, Agamenón habrá de mostrar una extraña falta de confianza, pero aquí es peligrosamente inflexible en cuanto a sus derechos y el honor que se le debe. Ha sido aceptado por todos los demás, al menos en lo que respecta a la expedición, como supremo *basileus* o rey, y Aquiles haría mejor no tocando el tema otra vez. Pues un *basileus* obtiene su autoridad directamente de Zeus —Zeus que afirma su propio poder sobre los demás dioses por un derecho ancestral y por ser el más fuerte, y que apoya un poder análogo, pero infinitamente menor, en los «reyes humanos apoyados por Zeus»—. Este concepto deriva en último término de la antigua Mesopotamia, donde la realeza «baja del cielo» y recae sobre la primera generación de reyes-sacerdotes en la tierra. Su lógica está lejos de ser clara en la versión derivada y ligeramente confusa de los griegos, pero la existencia de cierto tipo de derecho divino en los reyes se expresa con toda claridad en el libro II, donde el cetro de Agamenón, símbolo del oficio real (y, a voluntad del rey, del derecho de un héroe a hablar en asamblea), es descrito como fruto del taller del dios herrero Hefestos para Zeus, que se lo dio al dios mensajero Hermes para que se lo entregara a Pélops de Argos; y de Pélops llegó a sus sucesores argivos, Atreo, Tiestes y después al mismo Agamenón, que también fue rey de Micenas (II, 100-108).

La implicación de los dioses en las querellas humanas queda confirmada por la intervención de Atenea. Naturalmente, Aquiles no podía permitirse matar al gran rey. Ello hubiera llevado a la anarquía, y en cualquier caso la historia tradicional dejaba claro que Agamenón vivió para saquear Troya y ser asesinado a su vuelta a casa por Clitemnestra. Con la misma naturalidad, es un dios el que tiene que impedir que sobrevenga el caos —aunque, como ocurre, Atenea no actúa como agente de su padre Zeus protegiendo la institución monárquica, sino más bien como la devota defensora del ejército aqueo e implacable enemiga de Paris (el cual previamente la había ofendido en su famoso juicio) y de los demás troyanos—. Ningún otro pasaje de la *Ilíada* describe una teofanía tan claramente. Normalmente los dioses, cuando intervienen en los asuntos humanos, lo hacen invisiblemente o disfrazados de humanos. Aquí Atenea llega como una diosa, pero actúa con una tangibilidad humana, tirándole del pelo a Aquiles; es invisible para los demás, pero concreta y terriblemente disuasoria para él (I, 193-200). Y eso que su intervención, aunque llamativa, no

está especialmente resaltada. Es sólo una de las muchas maneras (las decisiones tomadas en la asamblea divina del Olimpo son las más comunes) con las que los cantores de la tradición homérica expresan el extremo interés con el que se toman las intervenciones divinas en los asuntos humanos.

Criseida es escoltada a casa de su padre en barco —la descripción es excepcionalmente convencional, formularia casi hasta el extremo de la ranciedad—, y Apolo retira la plaga. Agamenón reacciona privando a Aquiles de Briseida, aunque lo hace enviándole mensajeros para buscarla y no, como había amenazado, personalmente. Aquiles suplica a su madre que le vengue; la diosa marina Tetis se le aparece al borde del mar en otra notable epifanía y le promete intentar convencer a Zeus de que favorezca a los troyanos, y, por tanto, hace que la retirada de Aquiles del combate sea de lo más desastrosa para Agamenón. La súplica de la diosa a Zeus, la solemne promesa de éste afirmando con su gran semblante y conmoviendo el Olimpo, y la rabia de Hera, que espía la escena y adivina lo que presagia para los aqueos, proporcionan un final a este libro excepcionalmente variado y dramático.

Al principio del libro II, Zeus decide enviar un sueño erróneo a Agamenón en el que le pronostica su próxima victoria. Antes de iniciar la batalla, al rey se le ocurre la extraña idea de probar la moral de sus tropas proponiendo a éstas que le abandonen y se marchen a sus casas, lo cual intentan hacer en el acto, siendo disuadidos con la mayor dificultad por Ulises y los demás jefes. No es extraño que el amargado y nada heroico Tersites, «el hombre más feo que fue a Troya», se queje de la autoridad; pero los aqueos sólo se ríen a gusto cuando Ulises descarga sus golpes sobre él junto con los suyos —la debilidad y la deformidad eran motivos de diversión heroica, lo cual explica en parte por qué los dioses mismos se habían reído en I, 599 y sig., al ver al cojo Hefestos trastabillando en un intento de imitar a los jóvenes Hebe o Ganimedes—. La gran marcha de salida del campamento naval es vivificada y hecha portento por una serie de no menos de seis símiles sucesivos que ilustran el brillo de las armas, el estruendo de miles de pies y cascos de caballos, el tamaño del ejército aqueo y la pericia de sus jefes (II, 455-83). La marcha es también el pretexto para una larga revista poética de los contingentes de las diferentes regiones de Grecia —el «catálogo de las naves», llamado así por los antiguos eruditos, que probablemente está basado en una vieja lista de las fuerzas navales que se reunieron en Áulide en el inicio de la campaña y que registra cuidadosamente cuántos barcos tenía cada jefe—. Este catálogo aqueo comprende no menos de doscientos sesenta y seis versos (revelando con ello mucho acerca de la capacidad de aguante del público oral), y es seguido por una lista de los aliados troyanos que es mucho más corta —un alivio en cierto sentido, ya que también traiciona cierta cualidad de aridez tanto en términos artísticos como históricos—.

El aroma del catálogo aqueo, con su cuidadoso registro de posiciones a veces oscuras (que, sin embargo, probablemente nunca son ficticias) y su imper-

fecto encaje esporádico en el resto del poema, viene proporcionado por la descripción del contingente de Agamenón centrado en Micenas [13]:

> Los que habitaban Micenas, la bien construida ciudadela,
> y la rica Corinto y la hermosa Cleona,
> los que cultivaban Orneas y la grata Aretirea,
> y Sición, donde Adrasto fue rey una vez,
> y los que ocupaban Hiperesia y la escarpada Gonoesa,
> y tenían Pelene y habitaban en torno a Egio,
> y todo a lo largo del Egialo y en torno a la vasta Hélice,
> el poderoso Agamenón los mandaba con cien naves;
> muchas huestes valientes le seguían,
> y él, revestido con el bronce reluciente,
> se enorgullecía, destacando entre todos los héroes,
> porque era el mejor y era el que más hombres mandaba.
> (II, 569-80)

El estilo llano y concreto, a veces ligeramente repetitivo, adquiere relieve por la eufonía de los topónimos. Sus epítetos a veces parecen derivados de una tradición poética distinta de la del poema principal, y puede captarse una independencia similar en el elogio de Agamenón, que es brusco en contraste con la descripción ambivalente que de él se da en otros lugares como una persona indecisa, carcomido por la duda, guerrero excéntrico. Por lo menos este pasaje trata de un jefe importante y de ciudades bien conocidas; otros, por ejemplo los que mencionan los contingentes tesalios, contienen menos nombres familiares o ninguno en absoluto. Y aun así tienen su propio poder de fascinación, no sólo por su regusto antiguo, sino también por la impresión que transmiten de un ejército extrañamente heteromorfo, aunque panhelénico en último término.

El libro II termina con la lista de los aliados troyanos, y el libro III relata la descripción general de los ejércitos. La división de la obra en libros, incidentalmente, es bastante típica —orgánica en cierto modo, un lugar bastante apropiado para una suave ruptura, pero no necesariamente indicación de que Homero mismo compusiera en estas unidades de libros, o de que no fueran sistematizados y extendidos a veinticuatro por los eruditos posteriores y por los bibliotecarios—. El esperado choque de los ejércitos, sin embargo, no se da. Lo evita Paris (cuyo segundo nombre en el poema es Alejandro), que corre en cabeza de los troyanos y presenta un reto a combate singular. El reto es aceptado instantáneamente por Menelao, el príncipe cuya esposa ha sido seducida por Paris. Helena misma se une al rey Príamo y a los ancianos troyanos sobre la muralla que domina la puerta Escea de la ciudad para contemplar

[13] Aquí y en otros lugares, cuando parece apropiado, he cambiado la traducción dividiéndola en longitudes de verso que corresponden de cerca con los griegos, y también he mantenido una transcripción más literal de los nombres propios (N. del A.).

el duelo que se avecina. Los ancianos comentan su casi divina belleza, y el rey le pide que identifique para él a algunos aqueos eminentes —una petición notoriamente más adecuada para el primer año de la guerra que para el décimo, pero que puede aceptarse dentro del marco flexible de un poema ambiciosamente resumido—. Empieza preguntando por Agamenón:

> «Ven aquí, hija mía, siéntate a mi lado, para que puedas ver a tu esposo anterior, sus parientes y amigos; para mí no eres tú la culpable, los dioses sí lo son, que movieron esta guerra lamentable contra los aqueos; dime cómo se llama ese guerrero tan enorme, ese aqueo valiente y tan alto. Otros hay en verdad que le sacan la cabeza, pero nunca vieron mis ojos varón tan hermoso y tan digno. Un rey por su aspecto parece».
>
> Y Helena, divina entre mujeres, le respondió:
>
> «Muy digno de respeto y de afecto eres para mí, querido suegro. ¡Ojalá me hubiera complacido la muerte funesta cuando seguí hasta aquí a tu hijo, abandonando mi matrimonio, a mi hija recién nacida y a mis amables compañeras! Pero no ha sucedido esto así y yo me encuentro consumida llorándolo. Ya que me preguntas y tratas de averiguar, te lo diré: ése es el poderoso Agamenón, hijo de Átreo, al mismo tiempo rey noble y poderoso guerrero, que fue cuñado mío, de esta perra abominable, si es que ello ocurrió alguna vez».
>
> (III, 162-80)

Es importante para la *Ilíada* que tanto Príamo como Helena sean figuras simpáticas, aun cuando nunca fuera así del todo en la tradición heroica ordinaria. Este pasaje sirve para establecer su civismo y humanidad, así como para restablecer, temporalmente, el aspecto más importante de Agamenón. Parte de la fraseología pletórica («vieron mis ojos», «me preguntas y tratas de averiguar») reproduce literalmente la expresión griega. Son fórmulas, frases estándar, en este caso probablemente bastante antiguas, que derivan de un estadio en que la dicción no era tan refinada como llegó a serlo en tiempos de Homero —aunque, por supuesto, éste aún conservaba mucho del lenguaje tradicional—. La frase que concluye, εἴ ποτ' ἔην γε, «si fue alguna vez», confiere en tan pocas palabras la mezcla de incredulidad y nostalgia con la que Helena contempla de repente sus propias circunstancias extrañas.

En lo que queda del episodio conocido por los antiguos como «Vista desde las murallas», identifica para Príamo en primer lugar a Ulises, y luego a Áyax e Idomeneo. A Áyax se le despacha de una manera resumida y como improvisada, a pesar de ser una figura importante y llamativa y de que Príamo haya preguntado específicamente por él. Quizá esto es una rara muestra de sutileza psicológica (pues Homero describe normalmente al personaje heroico con trazos más amplios); y Helena parece distraerse cada vez más buscando en el campo de batalla a sus propios hermanos, los Dióscuros, y concluye que deben o bien haberse quedado en Grecia o estar avergonzados de aparecer entre los otros por culpa de su hermana. Pero en realidad, como el poeta comenta en

un famoso par de versos, «la tierra que da la vida ya los ha tomado, atrás en Lacedemonia, en su propio amado país» (III, 243 y sig.).

Paris y Menelao empiezan ahora su duelo en el espacio dejado para ellos entre los dos ejércitos sentados. Pronto Paris se ve en un grave aprieto, pero Afrodita lo arrebata y lo esconde en una espesa niebla, y luego lo sitúa en su propio dormitorio de Troya y conmina a Helena a que se reúna con él. Es bastante guapo, le dice a Helena, estando él sentado en la regia cama, tan fresco como si viniera de un baile y no del campo de batalla. Pero Helena ve a través del disfraz de Afrodita —que ha tomado la forma de la vieja criada de Helena— y la acusa de manipularla cruelmente para satisfacer los propios deseos de la diosa. «*Tú* irás a sentarte a su lado», dice; «abandona los senderos de los dioses y no vuelvas nunca más al Olimpo con tus pies, sino que te fundirás en torno a él y le cuidarás hasta que te haga su mujer —¡o su esclava!—. En cuanto a mí, me niego a lanzarme a su cama; sería vergonzoso, y las mujeres de Troya me lo reprocharían más tarde. Bastante turbación tengo ya en mi corazón» (406-12). Esto es demasiado para que una diosa lo tolere, aunque sea una diosa homérica, y Afrodita amenaza a Helena con convertirse en enemiga suya tan violenta como amiga y protectora ha sido hasta entonces. Helena se asusta, y la sigue mansamente cuando la diosa la lleva a hacer el amor con su amante —la escena es brillante y extraordinaria, no sólo por su claridad y concisión, sino también por su violenta yuxtaposición de amor y guerra, de concupiscencia y complacencia masculinas y de indignación y sujeción femeninas, y por su sorprendente poder de sugestión, más mesopotámico que puramente griego, de cómo los dioses hacían uso de sus adoradores mortales—.

En el libro IV, otra diosa más seria, Atenea, desciende como un cometa al campo de batalla y toma la forma de un guerrero que convence al arquero Pándaro de que dispare contra Menelao y viole así la tregua hecha con juramentos solemnes antes del duelo. Le inflige una herida sangrienta pero superficial que rompe el acuerdo y por tanto permite los preparativos para que continúe la lucha a gran escala. En un episodio formal y retórico, el rey Agamenón reúne sus tropas y dispensa alabanzas y críticas a sus príncipes. Los reproches, aun inmerecidos, son parte de la pose heroica, pero Agamenón, fiel a su ambiguo papel en el poema, resulta ser insospechadamente malo en él; Diomedes, especialmente, ha de mostrarse muy paciente con su falta de tacto. Tras todos los retrasos, al fin se emprende la batalla. Un elaborado símil da vida a un relato genérico breve del choque de los ejércitos, y el poeta pasa al primero de la larga serie de encuentros individuales que constituyen el fondo constante y material más típico del poema:

> ... Surgió al mismo tiempo un lamento y un grito de triunfo
> de los hombres que morían y mataban, y la sangre fluía por la tierra.
> Como ríos torrenciales que bajan de los montes
> y juntan sus aguas impetuosas en la confluencia de un valle,

bajando de cimas excelsas a la concavidad de un barranco,
y de lejos escucha el pastor el estruendo en el monte,
así era el alarido y el esfuerzo de los combatientes.
Antíloco fue el primero que mató a un combatiente troyano,
un valiente luchador de primera línea, Equépolo, hijo de Talisio,
al que alcanzó en la cimera del plumado casco;
clavóse en la frente al atravesar el hueso
la lanza de bronce; las densas tinieblas cubrieron sus ojos
y cayó, como cae una torre en el terrible combate.
Al caído de un pie agarró el soberano Elefenor,
hijo de Calcodonte, señor de los magnánimos abantes,
apartóle de los dardos a rastras, ansiando quitarle
cuanto antes las armas, pero poco le duró su deseo,
pues al verle el magnánimo Agenor arrastrando el cadáver,
por tener descubierto su costado al bajarse,
le hirió con su lanza de bronce y quitóle las fuerzas.
Así murió, y en su torno una lucha terrible entablaron
aqueos y troyanos; como lobos se atacaron mutuamente
y cada guerrero mataba a otro hombre.

(IV, 450-72)

La metáfora de los torrentes de montaña es típicamente homérica en su desarrollo deliberado del detalle, pero también en su sutil complejidad. El punto explícito de comparación es el estruendo y la confusión; la masa luchando por una parte, el agua atronadora por la otra. El rugido del torrente procede de la lejanía más allá de las colinas, pero un hombre lo oye, un pastor solitario, que establece un vínculo sobrecogedor entre el mundo de la naturaleza salvaje y el de los hombres, pero que también lleva ingeniosamente de la lucha masiva al primer combate individual del poema. Desde luego, el estilo de Homero rara vez necesita estos artificios; normalmente se traslada de escena a escena con sencillez directa, pero aquí la metáfora sirve para este propósito en especial, igual que para otros. La lucha en sí misma contiene elementos que veremos que son estándar en estos encuentros individuales, aunque dichos elementos casi nunca se usan exactamente en la misma combinación. Se describe con detalle el golpe mortal; la caída de la víctima viene marcada por una frase o metáfora llamativa, cuidadosamente identificada por su patronímico y ciudad. En el presente episodio hay, como ocurre a menudo, una víctima secundaria del otro bando, y se nos explica cuidadosamente cómo se hizo vulnerable y cómo murió. La secuencia queda redondeada por una vuelta a la lucha general, menos abstracta sólo en el hecho de que los troyanos y los aqueos ahora son equiparados a lobos.

Las series de combates individuales vuelven a tomarse primero con un encuentro cuya joven y oscura víctima adquiere un *pathos* anecdótico que le hace temporalmente heroico, algo más que un blanco de rutina para el irresistible Áyax:

Entonces Áyax Telamón hirió al hijo de Antemión,
el lozano mancebo Simoísio, al que dio a luz su madre
a la orilla del río Simois, cuando volvía del Ida,
cuando fue con sus padres allí a cuidar los rebaños,
y por ello le dieron Simoísio de nombre.
Mas no pudo devolver los cuidados de crianza a sus padres,
pues su vida fue corta, abatido por la lanza del magnánimo Áyax.
En la lucha en el pecho le hirió, en la tetilla derecha,
y la punta broncínea de la lanza le salió por detrás, por la espalda.
El guerrero en el polvo cayó, como álamo negro nacido
en la fronda boscosa de un vasto pantano;
es liso su tronco, pero abunda en ramas su copa,
y el carrero las usa, después de cortarlas con hierro brillante,
para hacerle las llantas al bellísimo carro.
Entretanto se seca a la orilla del río.
Así dejó muerto a Simoísio el Antémida
Áyax de divinos ancestros...
(IV, 473-489)

El extraño nombre de Simoísio es explicado en versos progresivos y lentos. No se descubre mucho aparte de los detalles de su nacimiento, pero éstos, con el rústico naturalismo de la subida de su madre al campo de colinas con los rebaños de la familia y el patético comentario sobre su frustrada educación, hacen que la ocasión se vuelva emotiva. La lucha misma se acaba casi tan deprisa como empezó; los jóvenes como Simoísio son víctimas fáciles para profesionales de la talla de Aquiles, Héctor o Áyax. La herida es sencilla pero inmediatamente fatal, y cae, no como una torre esta vez, sino con un sentimiento mayor, como un árbol alto y elegante que toma forma ante nuestros ojos en una imagen que a la vez es algo confusa (¿qué importa más, la caída o el árbol caído?), a medida que el cantor añade detalle tras detalle con un virtuosismo suelto pero inexorable. Y así continúa la matanza de hombres, ahora más rápida, durante sesenta versos más hasta el final del libro.

En este punto, el lector moderno tiende a buscar alivio a la lucha desnuda, al menos por medio de cierta diversificación basada en discursos, o por medio de algún episodio en los barcos o en la ciudad sitiada. Tendrá que esperar hasta el libro VI para encontrarlo; mientras, el V empieza con Atenea inspirando a Diomedes especiales hazañas de valor y destrucción, y la totalidad de este libro tan largo, de casi novecientos versos, sigue explorando el tema de la lucha, con sólo los encuentros con dioses, Ares y Afrodita, para aligerar el tono bastante cerca del final. Pues la *Ilíada* es más que nada una celebración maciza de la lucha heroica; y las dilaciones a la hora de iniciar la batalla no se debían a que el poeta renunciara a evitar un momento funesto pero necesario y a que se mantuviera en temas más interesantes, sino al menos en parte para realizar una preparación suficientemente portentosa del asunto guerrero central.

Diomedes es la figura dominante, pero la impresión de batalla violenta y extendida queda reforzada por típicos encuentros entre figuras menores. Aquí tenemos dos de ellos:

Meriones mató a Fereclo, hijo del artífice,
hijo de Harmón, que sabía fabricar con sus manos
toda clase de obras maestras, porque Palas Atenea lo amaba de modo especial.
Él fue quien le construyó a Alejandro las bien equilibradas naves,
causa de tantos males, que fueron desgracia para todos los teucros
y para él mismo, que desconocía los designios divinos.
Meriones en su persecución le alcanzó con una flecha
y en la nalga derecha le hirió y en la vejiga,
por debajo del hueso, la punta de la flecha se clavó,
cayó de rodillas gimiendo y la muerte con su velo le cubrió.
Meges dio muerte a Pedeo, hijo bastardo de Antenor,
a quien Teano divina con cariño crio,
como a sus propios hijos, por complacer a su esposo.
El Filida, lancero famoso, de cerca atacando,
en la nuca le hirió con la lanza afilada
y el bronce cortóle la lengua y salió por los dientes.
En el polvo cayó, con los dientes mordiendo el gélido bronce.

(V, 59-75)

Estas dos muertes ilustran de nuevo varios de los artificios estándar y recurrentes, así como motivos de la poesía bélica menor: el breve pero estremecedor detalle biográfico de la víctima o sus padres, la gráfica y a veces horripilante descripción de la herida, las frases convencionales pero no completamente monótonas referidas a la muerte misma. En estos dos encuentros (como, desde luego, en el que sigue) hay un motivo adicional, porque en cada caso el padre sobrepasa en interés al hijo —el constructor de los barcos fatales que llevaron a Paris a Lacedemonia, luego Antenor, hermano de Héctor, importante príncipe troyano—. La madre adoptiva de Pedeo, más aún, es la mismísima Teano que aparece como sacerdotisa de Atenea en Troya en el libro siguiente. El público está bastante informado acerca de la genealogía heroica, por lo que un patronímico alusivo como «el hijo de Fileo» no presenta dificultad; simplemente añade otro dato más sobre Meges, no esencial, pero que resulta reconfortante, y a la vez permite al cantor nombrarlo de una manera distinta en otra parte del verso. En cuanto a las heridas, su descripción es alarmante y heroica, y a menudo más que clínicamente precisa, aun cuando en estos dos casos los detalles anatómicos, incluidos los dientes de Pedeo crispados sobre la punta de la lanza, apenas son posibles. Es un factor extraño que los príncipes cretenses, de los cuales Meriones es el segundo de Idomeneo, inflijan muertes más crueles que casi todos los demás guerreros de ambos bandos, como aquí la de Fereclo —algo que podría reflejar el especial gusto de los poemas

específicamente cretenses que fueron absorbidos con posterioridad por el repertorio heroico general—.

Incluso el dios de la guerra Ares, una importación casi bárbara que permaneció como un apéndice extraño de la familia olímpica, es herido por Diomedes al final. La herida es sanada por Apolo y la sangre se espesa como el requesón; sin desanimarse por su posición degradante o el obvio rechazo de Zeus, se sienta al lado de su padre exultante, tan complaciente entre los dioses como Paris entre los mortales. Así acaba el libro quinto. El sexto continúa sin ruptura orgánica a medida que prosigue la lucha en la llanura, pero la *aristeia* de Diomedes, su intervalo de gloria e invencibilidad especiales, revienta en una nota recurrente de suave ligereza cuando reta al licio Glauco, para descubrir después que es un viejo amigo de su familia. La historia, con sus detalladas reminiscencias personales y su parodia de los alardes y contraalardes heroicos, es narrada extensamente y podría ser una versión de una canción otrora independiente.

Mientras tanto, Héctor vuelve a la ciudad para organizar plegarias a Atenea a favor de los presionados troyanos. La mayor parte de este libro sexto se compone de escenas en Troya provocadas por este artificio conveniente, aunque ligeramente improbable; primero con su madre Hécuba, luego con Paris al que Héctor reprocha su flojedad, luego con Helena, con la cual es amable y comprensivo, y, la más larga de todas, con su propia esposa Andrómaca. Ésta le implora que sea prudente, que actúe con seguridad, que no la arriesgue a ella y a su hijo tanto como a él mismo; Héctor replica con una severidad heroica cabal, pero también con una inusitada compasión y una viva imaginación:

> También a mí me preocupan esas cosas, mujer; pero siento una vergüenza terrible ante los troyanos y troyanas de peplos rozagantes si me aparto del combate como un cobarde, ni me impulsa a ello el corazón, porque aprendí a ser siempre un valiente y a luchar en primera fila entre los troyanos, tratando de conseguir la gloria para mi padre y para mí mismo. Yo sé muy bien esto en mi mente y en mi corazón: llegará un día en que Troya perezca, Príamo y el pueblo de Príamo el buen lancero. Pero no me preocupa tanto el sufrimiento futuro de los troyanos... como el tuyo, cuando alguno de los aqueos de túnicas de bronce te lleve llorosa y te quite la libertad; y que estando en Argos puedas tejer para otras, y que tengas que acarrear agua de la fuente Hiperea o Meseida, muy contra tu voluntad, porque una dura necesidad caerá sobre ti. Y algún día alguien dirá al verte llorando: «Es la mujer de Héctor, que destacaba en el combate entre los troyanos domadores de caballos, cuando luchaban en torno de Troya»... Pero que la tierra cubra mi cadáver antes de que yo oiga tus lamentos cuando te arrastren.
>
> (VI, 441-65, con omisiones)

Poco más tarde, la compasión es sustituida por una ternura doméstica completa, pues al estirarse Héctor para coger a su hijo pequeño, Astianacte, el niño se asusta del casco brillante de su padre y del penacho ondeante y se inclina de nuevo hacia el regazo de su niñera, «y su querido padre y su madre estalla-

ron en carcajadas, y en seguida el glorioso Héctor se quitó el yelmo de la cabeza y lo puso brillante en el suelo...» (VI, 471-73). Los modelos heroicos más estrictos se restablecen cuando Héctor ruega a Zeus que permita que el niño crezca hasta ser aún mejor que su padre, «y ojalá pueda traer de vuelta la sangrienta armadura después de vencer a un enemigo, y ojalá su madre sienta regocijo en su corazón» (480 y sig.). Toda la escena es una extraordinaria mezcla de ironía trágica —pues el público sabe que el niño ha de ser cruelmente asesinado cuando los aqueos irrumpan en la ciudad— y de crueldad y magnanimidad heroicas. Héctor no muestra debilidad en su resolución, pero sus palabras y actos ilustran la terrible confusión en el corazón del ideal heroico: la creencia de que el honor de un guerrero es supremo, que hay que arriesgar a la esposa e incluso al hijo por él, aun cuando se cree que la opinión pública de la que depende el honor heroico está equivocada. El equilibrio moral de todo el poema épico queda afectado por la deliberada ambigüedad y los sobreentendidos destructivos de esta escena poco usual. La nota doméstica es sondeada rara vez en el poema; aquí está clara, y no sólo hace a Héctor mismo más sólido como contraste con el más fuerte pero a la vez más tosco Aquiles, sino que también insiste de cara al oyente en la vida de la ciudad sitiada y en su inminente perdición, para realzar lo trágico de la batalla que se agita en la llanura inferior.

Hasta ahora, todos los elementos del poema han ido hermanados al desarrollo de la trama de la cólera o al propósito de exhibir una guerra extendida; más aún, ha habido una variedad creciente de episodios, desde la pelea en sí al catálogo, marcha y ocasional unirse a la lucha, que han llevado al corto regreso de Héctor a Troya. A través de los libros VII y VIII, en contraste, la intensidad de la imaginación poética y el sentido de la unidad formal decaen. Hay magníficos detalles, incluso escenas enteras, pero el libro VIII en especial no hace avanzar nada la acción y parece carecer de propósito, excepto como una mera elaboración. Es cierto que los poetas orales siempre estaban preocupados con esto, y el desarrollo gradual de una narración básica es lo que en último término condujo al gran poema que conservamos. Incluso Homero, su monumental compositor, debió de sucumbir ocasionalmente a la elaboración de un tipo más o menos rutinario. Sin duda, los adornos sin objeto, debieron de ser censurados bastante pronto —esto es, abandonados del repertorio de trabajo del poeta y excluidos del plan del poema más amplio al que el repertorio tendía—. En cualquier caso, el libro VII se inicia con Atenea y Apolo de acuerdo, atípicamente, en parar la lucha general, inspirando a Héctor que proponga un duelo. Todo ello, o algo muy parecido, ha ocurrido ya en el libro III. El duelo de ahora se da entre dos personajes importantes distintos —es Áyax a quien cae en suerte el privilegio de oponerse a Héctor— y está considerablemente más elaborado que antes. No se menciona su predecesor o su torpe consecuencia en la traicionera ruptura de la anterior tregua, omisión curiosa en sí misma. Aun así, no es inconsecuente con una probabilidad que surge de otros

motivos: que el segundo duelo es una elaboración más detallada y deliberadamente distinta del primero —o de un arquetipo más sencillo de ambos—.

La secuencia de golpes y contragolpes es desde luego más ambiciosa que en otros puntos. Héctor lanza su venablo antes (a causa de una confusión homérica común sobre el armamento, ya que la lanza individual debería usarse más propiamente para embestir y no para lanzar); penetra, pero no del todo, en el macizo escudo único de Áyax; éste en respuesta atraviesa el escudo y peto de Héctor, pero no logra tocar su carne al desviarse el atacado; recuperan sus lanzas y Héctor embiste a Áyax, pero una vez más el gran escudo frustra el golpe. De nuevo la lanza de Áyax penetra, esta vez rozando el cuello de Héctor; éste consigue, sin embargo, arrojarle una enorme piedra, pero el escudo de Áyax (con un espesor de siete pieles de buey, igual que una torre, y chapado en bronce) una vez más evita el proyectil. Áyax replica con una piedra aún mayor y derriba a su oponente. Apolo interviene y le vuelve a poner de pie —«y se habrían castigado de cerca el uno al otro con las espadas si no hubieran llegado los enviados, mensajeros de Zeus y hombres, Taltibio e Ideo, el uno aqueo, troyano el otro...» (VII, 273-76)—. Y en estos blandos e inocuos términos los heraldos paran la pelea. ¿Con qué excusa? Diciendo que «la noche ya está llegando; es bueno obedecer a la noche» (282). Parece un anticlímax abrupto y sin sentido, y el intercambio de regalos que sigue hace que el episodio se parezca aún más de cerca a un encuentro casi lúdico como el de Glauco y Diomedes del libro VI, o a un acontecimiento en los juegos funerales por un guerrero, como el torneo del libro XXIII; lo cual, desde luego, puede estar en el mismo lugar en que se halla parte de la elaboración originada. Está claro que los heraldos tienen un momento en el que declaran que Zeus ama a ambos hombres; y el poeta, por supuesto, ama su trama y no puede llevar la guerra a un final prematuro. Pero se las podía haber arreglado de otra forma y acabar el duelo de otra manera —incluso de la manera adoptada en el libro III, donde la parte perdedora es rescatada por un dios—. Es un papel que está insinuado para Apolo, pero quizá en el último momento el poeta quiso evitar la repetición.

Nada hay en el duelo que sea llamativamente poco usual. El escudo impenetrable de Áyax es el factor decisivo, pero también en otros combates importantes los dados están echados, injustamente según los cánones actuales, contra uno u otro de los luchadores. El desenlace tal y como está planteado es insatisfactorio, y por mucho que se insista en el inevitable desaliño de la poesía oral (que es especialmente propensa, y aun más cuando su escala es monumental, a inconsistencias menores), no puede explicarse adecuadamente la anomalía. No es que pretendamos que el episodio sea una interpolación o adición posthomérica, o que su inclusión sea responsabilidad de una persona distinta del poeta principal. Más bien parece probar que la reutilización de temas estándar, elaborados o variados deliberadamente, puede llevar a veces incluso a un gran poeta a dificultades pasajeras. También hay elementos de calidad en este libro. El anciano Néstor, superviviente de una generación anterior de héroes, se entrega

con lentitud a una de sus famosas reminiscencias («Si hubiera sido joven como lo era cuando los pilios y los arcadios lucharon junto al Celadón de rápido curso...», 133 y sig.) cuando narra una guerra local en la que mató a Ereutalión, que gobernaba el poco convencional grupo del macero Areitoo —acontecimientos y gentes derivados de alguna tradición regional menor de guerras heroicas o semiheroicas—. También es el plan de Néstor el que domina el final del libro VII: pedir una tregua para la cremación de los muertos y durante la misma construir una gran trinchera, protegida por un muro, frente al campamento naval (327-43; 433-41). Este obstáculo militar de consideración es olvidado a veces en el resto del poema, y tanto la crítica antigua como la moderna han tenido la tentación de calificarlo de intrusión. Sin embargo, probablemente fue idea de Homero, después de todo —o el tema era antiguo y esporádicamente aparecía en el desarrollo de la tradición—. El libro acaba desacostumbrada y vivamente con la llegada de barcos vinateros de la vecina isla de Lemnos.

El libro VIII empieza con una asamblea divina en la que Zeus proscribe la ayuda de los dioses a cualquiera de los bandos. En el campo de batalla Diomedes rescata a Néstor en un episodio no muy sólido. Héctor se lleva a todos por delante, pero Zeus, contrariando su propósito central de ayudar a los troyanos, accede a la petición de alivio por parte de Agamenón. El arquero Teucro conoce una breve fase de éxito, pero no puede herir a Héctor, y Zeus sitúa a los troyanos de nuevo a la ofensiva. Hera y Atenea se preparan a desafiar la proscripción, pero son disuadidas por bestiales amenazas por parte de Zeus. La noche llega con los troyanos acampados en la llanura amenazando a los barcos, y de esta manera se cierra un libro lleno de decisiones y contradecisiones divinas, con cambios rápidos de fortuna en el campo de batalla, pero informe y confuso en su efecto de conjunto.

El libro IX, en contraste, proporciona uno de los pilares centrales de la trama de la cólera. Se envía una embajada a Aquiles para comunicarle el cambio de estado de ánimo de Agamenón y para ofrecerle regalos abundantes, con la intención de inducir a Aquiles a acudir en rescate de los presionados aqueos. Pero él rechaza violentamente la oferta —amenaza con marcharse a casa inmediatamente, pero suaviza esta afirmación posteriormente declarando que no levantará un dedo hasta que Héctor ataque su cuartel general e incendie las naves—. Esta segunda amenaza, que citamos más abajo, preludia la serie de ataques de Héctor que domina la parte central del poema. Todo el proceso, tanto la preparación de embajada como los discursos de persuasión y rechazo que siguen, es descrito con gran virtuosismo. Agamenón empieza característicamente fomentando en público el abandono inmediato de la expedición (en una variante de un tema ya utilizado por él en el libro II); Diomedes censura firmemente su posición, aunque sin la provocativa insolencia que ha exhibido Aquiles: «Zeus te dio dones contradictorios: te dio honor superior al de todos los otros por tu cetro, pero no te dio fortaleza en la batalla» (IX, 37-39)

—déjale que se vaya si lo desea, los demás se quedarán y cumplirán con su deber—. Néstor interviene con tacto y sugiere una cena y un consejo de guerra para los capitanes; sólo entonces, cuando a Agamenón le da tiempo para calmarse, sugiere que ha llegado el momento de pedir disculpas. El rey está de acuerdo y sugiere una generosa compensación: tesoros, esclavos, su hija en compromiso, ciudades enteras. Pero cuando Ulises le repite todo esto a Aquiles, palabra por palabra siguiendo el estilo oral, éste casi se ve sumergido en todo un discurso de rechazo, alternativamente patético y semihistérico. Su argumentación es bastante lógica: ¿por qué habría él, Aquiles, de llevar la parte del león en el combate y ver cómo Agamenón se queda con los mejores premios? ¿Y por qué el rey y su hermano habrían de tener permiso para amar a sus mujeres, y no Aquiles para amar a Briseida y soportar en cambio que ella sea arrebatada a causa de un pique personal? Esta sugerencia de vinculación romántica con una concubina es en sí misma bastante antiheroica, estimulada sin duda por las exigencias de la retórica; pero la preocupación subyacente es la *timé*, el honor:

> Mi corazón se hincha de cólera, cada vez que recuerdo
> cómo el Atrida me trató con ultraje ante todos los argivos,
> como si me hubiera convertido en un advenedizo.
> Id, pues, y comunicadle mi respuesta:
> Ya no pienso ocuparme de la sangrienta batalla
> hasta que Héctor divino, hijo del prudente Príamo,
> llegue a las tiendas y naves de los mirmidones
> matando argivos y prenda fuego a las naves.
>
> (IX, 646-53)

Fénix trata de moderar la cólera de su ataque con una parábola sobre las Oraciones que curan el daño hecho por la Infatuación y con la historia predominantemente preventiva (que parece una versión abreviada de una canción completa) sobre Meleagro, que se sintió ofendido y se retiró de sus deberes marciales tras matar al jabalí de Calidón. Todo ello en vano, y Ulises y Áyax vuelven solos a referir la obstinación de Aquiles a sus ansiosos camaradas.

La encarnación de los miedos aqueos se ve postergada por otro episodio independiente durante la misma noche: la expedición de espionaje en la cual Ulises y Diomedes primero capturan al espía troyano Dolón, y luego matan al rey tracio Reso, recién llegado para ayudar a los troyanos, y roban sus caballos. Estos acontecimientos ocupan el libro X, del cual se ha sospechado a menudo que es una adición posthomérica hecha quizá por un rapsoda brillante y ambicioso —un recitador profesional— en el siglo VII a. C. La sospecha puede ser injustificada, aunque los acontecimientos del libro, a los que no hay referencia alguna en otras partes del poema, son a veces extraños en sí mismos y están expresados en un lenguaje que ocasionalmente parece quedarse fuera del repertorio formulario usual. El comportamiento y la indumentaria de los

protagonistas son ciertamente atípicos, incluso el hecho de que una patrulla nocturna no lleva consigo prácticas diurnas ni accesorios equivalentes; y muchos lectores, por lo menos, encuentran que este libro es especialmente dramático y entretenido. En cuanto al lenguaje, podemos sorprendernos (por ejemplo) de la metáfora en V, 8, en la que Zeus enciende relámpagos «haciendo una horrorosa tormenta de lluvia o de granizo o de nieve... *o en algún lugar la gran boca de la guerra desgarradora»* (ἠέ ποθι πτολέμοιο μέγα στόμα πευκεδανοῖο). La rareza aquí se limita a un solo verso que podría ser una intrusión; pero entonces Agamenón aparece gruñendo tan frecuentemente como esos relámpagos «desde lo más profundo de su corazón, y sus pulmones temblando en su interior» (τρομέοντο δέ οἱ φρένες ἐντός, X), una frase única; y un poco más abajo, «arrancó muchos cabellos de raíz de su cabeza a Zeus en lo alto» (πολλὰς ἐκ κεφαλῆς προθελύμνους ἕλκετο χαίτας / ὑψόθ' ἐόντι Διί, 15 y sig.), de nuevo una expresión extraña lejos del lenguaje épico habitual para los signos de dolor. Y aun el libro siguiente, el XI, que es crucial para el argumento principal y es seguramente de Homero, empieza con una idea no menos única por la cual Zeus, deseando inspirar a los jefes aqueos, «envió la dolorosa Rivalidad a los barcos ligeros de los aqueos *llevando en sus manos un portento guerrero»* (πολέμοιο τέρας μετὰ χερσὶν ἔχουσαν, XI, 3 y sig.). Admitiendo que la expresión de la idea es más feliz que la de la metáfora del libro X, aun así, se nos recuerda que Homero puede esporádicamente y en cualquier momento utilizar un lenguaje y unos conceptos sin paralelo en el resto del poema. Esto ocurre especialmente cuando las circunstancias generales de la acción son irregulares o no usuales. Es sólo en un contexto normal o regular cuando el lenguaje poco usual y el aparente abandono del estilo formular dan buenas razones para sospechar que hay una elaboración posthomérica.

El libro XI proporciona un cambio crítico de la suerte de los aqueos con la herida de Agamenón (tras un intervalo de proezas marciales inusuales por su parte) y luego de Ulises y Diomedes, y comienza una secuencia de no menos de siete libros dedicados con gran severidad a la descripción de luchas tensas y desesperadas. Los retrasos y diversiones para emprender la batalla en la llanura abierta quedan muy atrás. Si el lector había empezado a esperar que la monotonía de los centenares de combates individuales quedaría aliviada para él constantemente con vistas de las murallas, escenas en Troya, expediciones nocturnas y similares, sus esperanzas deben desvanecerse ahora casi por completo a medida que se le lleva a entender que la guerra, sutilmente variada, pero implacable y masiva en cuanto a su efecto, es un tema dominante en el poema. Es cierto que un examen detenido del lenguaje y el detalle revela que esta poesía de la guerra es igual de brillante y entretenida a su manera; Homero es un maestro de la variación, y la extensión sin fin de las situaciones formularias proporciona su propio placer. Tampoco carece la poesía de alma; la sucesión de victorias y víctimas, de giros de fortuna a medida que la batalla

avanza y retrocede, tiene sus momentos regulares de *pathos*, simpatía, profunda introspección, incluso sátira. Aun los antiguos oyentes —gente ordinaria, sin duda, en gran medida, y no un público de aristócratas y gentes de mentalidad militar— tuvieron que tener sus motivos e intereses particulares que les permitieran seguir atentamente y apreciar durante horas los largos cantos que esta parte inmensa y central requería. Las consideraciones cardinales pueden ser éstas: que muchos hombres (no mujeres) disfrutan de las descripciones de luchas en sí mismas; que ésta era una épica nacional que cada aldea y ciudad de Grecia podían compartir (aunque siga siendo extraño que el contingente ateniense tuviera un papel tan débil); que el público tenía que conocer algo sobre las muchas familias e individuos mencionados, y que podía apreciar la pura invención cuando ésta se daba; que, en cualquier caso, el poema podía recitarse sólo en partes separadas, a lo largo de varios días o partes de día, y que su notable autor debió de tener una reputación única, así como dones únicos, y podía así atraer la atención sobre un material que podría parecer demasiado gargantuesco y repetitivo si lo presentaba un solo recitador.

Desde luego hay aún diversiones ocasionales —algunas menores y una importante—. Los capitanes heridos se preocupan y conferencian tras la batalla, y ello constituye un nuevo tema de variación, con muchos envíos de mensajes aquí y allá dentro del campamento aqueo. Los dioses son descubiertos en cónclave repetidas veces, centrados en los progresos de la guerra, ya sea en el Olimpo o más frecuentemente en el Monte Ida que domina el campo de batalla mismo. Poseidón y Apolo descienden para inspirar a ambos bandos; entre los luchadores humanos hay especiales fases de triunfo, para Agamenón antes de ser herido, para Idomeneo, el dirigente cretense, para Áyax cuando defiende los barcos tercamente, y para Héctor casi en todo momento. La diversión más importante es la Decepción de Zeus en la última parte del XIV y principio del XV: Hera, para dar a Poseidón más libertad para ayudar a los aqueos, y con la ayuda del Sueño y el cinturón de Afrodita, agobia de deseo a Zeus de tal manera que hace el amor con ella y cae después en un profundo sopor. El episodio es ligero y divertido (Zeus recita a Hera una lista de sus queridas, cuyo encanto ve que ella en ese momento sobrepasa), pero también emocionante y de tono lírico:

> ... y el hijo de Cronos cogió a su mujer en sus brazos;
> bajo ellos, la tierra divina hizo crecer verde yerba,
> loto fresco, azafrán y jacinto, muy blando y espeso,
> que a los dos protegiera del suelo.
> En él se acostaron y con una áurea nube se cubrieron;
> desde ella caían gotas de rocío brillantes.
> Así dormía el Padre dulcemente en las cumbres del Gárgaro
> abrazado a su esposa y vencido de amor y de sueño.
>
> (XIV, 346-53)

Mientras tanto Poseidón inspira a Áyax que hiera a Héctor, y los troyanos son rechazados hasta más allá de la trinchera; pero cuando Zeus despierta, se pone furioso con lo que ve y afirma decisivamente lo que ha de ocurrir. Apolo ha de revivir al desmayado Héctor y llenar a los aqueos de pánico, de manera que

> en su huida caerán en las bien bancadas naves
> del Pelida Aquileo; y él hará incorporarse a su camarada Patroclo,
> a quien matará con su lanza el glorioso Héctor ante Ilión,
> una vez que haya dado muerte a otros guerreros,
> y entre ellos a mi hijo Sarpedón el divino.
> Irritado por ello, dará muerte a Héctor Aquiles divino.
>
> (XV, 63-68)

Se nos recuerda ásperamente con estas palabras que, a pesar del inesperado giro ocasional en la acción, la salida general de la guerra no es objeto de suspense y que era perfectamente conocida del público. Es la exploración en detalle, en motivos y circunstancias exactos, lo que mantenía la intensidad del interés que se precisaba para llevar a los oyentes a través de la densa concentración de esta poesía —que, junto al progresivo despliegue de la trama de la cólera misma, que ahora da un paso adelante crucial en el libro XVI, quizá es lo más notable de todo el poema—.

El libro XV había acabado con Héctor a punto de incendiar las naves. Áyax resiste desesperadamente, y entonces, al inicio del XVI, Patroclo lleva las noticias a Aquiles y le suplica que le deje participar en la lucha. Aquiles no sólo consiente, sino que incluso le presta su propia armadura; Patroclo marcha con los mirmidones y lleva un rápido alivio, y luego llega a las mismas murallas de Troya, empujado contra las instrucciones de Aquiles por el triunfo y el destino. Primero mata a Sarpedón, como había predicho, o incluso decretado, Zeus —éste había tenido la tentación de dominar al destino cuando llegó el momento, pero fue disuadido por Hera y los demás dioses (XVI, 432-58)—. El encuentro con Sarpedón es narrado mucho más extensamente que cualquiera de los precedentes (excepto los duelos formales de III y VII); es importante porque establece la verdadera magnificencia de Patroclo y hace más terrible su muerte a manos de Héctor, pero también porque la serie ascendente de muertes trágicas y excepcionales —Sarpedón, luego Patroclo en el XVI, por último Héctor en el XXII— muestra el arte y el gusto especiales de Homero mismo como compositor monumental [14]. Cada una tiene elementos significativos de lenguaje y contenido en común con una o las otras dos; cada una es un componente esencial de la monumental trama de la cólera. Admitimos que la de Sarpedón es sólo preparatoria en este aspecto, pero introduce una nota continua de *pathos,* acentuada por el dolor de Zeus y la cascada de lluvia

[14] Kirk, 1976, 209-17.

de sangre que envía como honor macabro a su hijo antes de que muera. Patroclo con su primer golpe hiere al auriga de Sarpedón, no a Sarpedón mismo, igual que ha de golpear más tarde a Cebriones, auriga de Héctor; aquí no hay lucha sobre el cuerpo del auriga, pero Cebriones será objeto de una lucha más dura que presagia la lucha sobre el propio cuerpo de Patroclo que ocupará la totalidad del libro XVII. El segundo golpe mortal hiere a Sarpedón, cuya preocupación porque su cuerpo no sea mutilado preludia la de Héctor más tarde. Estas tres escenas de muerte son las únicas en las que hablan los moribundos, y el mismo verso se utiliza en los tres casos: «Cuando hubo hablado así, el fin de la muerte le cubrió». Así también la idea de la liberación de la *psyche* o espíritu de la vida es común a las tres; con Patroclo y Héctor, y en ningún sitio más, el alma es descrita como deslizándose luctuosamente hacia el Hades, pero el cuerpo de Sarpedón habrá de ser llevado a su patria en Licia por el Sueño y la Muerte, puesto que, como hijo de un dios, su alma espera un destino especial.

Las tres escenas están íntimamente relacionadas, y parece que Homero está desarrollándolas en serie hasta que llega al gran clímax de la muerte de Héctor. Pero la muerte de Patroclo es dramáticamente casi igual de importante; en sus preliminares está vinculada a la de Héctor tanto por su poderoso *pathos* como por el hecho de que un dios se una al bando opuesto y haga la derrota inevitable. Patroclo, cuando se enfrenta a Héctor, es golpeado por detrás y deslumbrado por Apolo, que permanece invisible, y luego su armadura le es arrebatada para dejarle indefenso ante un asaltante menor y después ante Héctor (XVI, 787 y sigs.). También Héctor será burlado por Atenea, que se disfrazará de su hermano Deífobo para convencerle de que desafíe a Aquiles, y luego volverá la lanza de Aquiles a él tras su primer golpe fallido (XXII, 226-77). Aquí, desde luego, la intervención divina parece gratuita, porque el público sabe que, por fuerte que sea Héctor, Aquiles es el mejor. Pero Homero no está tan interesado en la habilidad y el físico y el intercambio de golpes del momento (que están descritos de una manera estándar y casi formularia) como en que uno u otro combatiente haya conseguido ser invencible por un prodigio de valor y heroica autoconfianza, que es reflejo directo del favor divino e incluso del destino. Pues Patroclo tiene que morir para hacer que Aquiles vuelva a la lucha, y Héctor tiene que morir para restablecer el honor quebrantado de Aquiles y dar paso a la caída de Troya, a su vez castigo por el rapto de Helena y la violación de las leyes de la hospitalidad que eran preocupación específica de Zeus.

Una lucha amarga por la posesión del cuerpo de Patroclo ocupa los 761 versos del decimoséptimo libro y marca la excepcional importancia de su muerte. La tensión del combate a medida que avanza y retrocede, llevando la delantera primero un lado, y luego el otro, queda enfatizada y aliviada por metáforas que alcanzan el clímax cuando acaban prevaleciendo los aqueos:

Así ellos ansiosamente se llevaron al muerto del combate
a las cóncavas naves. Y el combate surgió sobre ellos
como fuego salvaje que surge de repente en una ciudad habitada
y la incendia, y las casas se derrumban
en una gran hoguera, que la fuerza del viento acrecienta.
De la misma manera a su paso crecía el estruendo continuo
de los carros de guerra y los hombres en lucha.
Como mulas de carga que se esfuerzan con todo su empeño
y arrastran del monte por sendas abruptas
un gran tablón o la cuaderna de un barco, y su ánimo
se siente abatido, agotados por el sudor y la fatiga,
así ellos con este afán transportaban al muerto.
Detrás los dos Áyax contenían a los troyanos.
Como un promontorio boscoso extendido a lo largo de la llanura
retiene el agua y sujeta las corrientes dañosas de los ríos violentos
y les marca a todos el curso a través de la llanura
y no pueden romperlo desbordándose con la fuerza del agua,
así los dos Áyax por detrás contenían el ataque de los troyanos...
(XVII, 735-53)

Los puntos de comparación casi abstractos, el naturalismo de las escenas de poder o violencia en la naturaleza o en la vida en tiempo de paz y el amontonamiento de comparaciones son típicos del uso homérico de los símiles desarrollados, a menudo imitados pero nunca igualados. Cada símil aguanta un examen detallado de su precisa observación y su expresión brillante, y del comentario que hace implícitamente de la acción principal. Incluso el símil del río y el promontorio, que parece haber sido extraído una y otra vez en un esfuerzo por producir el efecto preciso de un vocabulario endurecido, reproduce con su énfasis deliberado la resistencia sólida y tenaz de Áyax y Teucro.

El cadáver de Patroclo está definitivamente en manos de los aqueos, y ahora por fin, al principio del libro XVIII, Aquiles se entera de la amarga noticia y rueda por el polvo en una agonía entrañable. Su madre Tetis llega con sus ninfas para tratar de confortarle; puede al menos encargarle una nueva armadura a Hefesto para sustituir la de Aquiles que había sido arrancada del cuerpo de su amigo; mientras tanto, Hera envía a Iris para convencerle de que paralice de miedo a los troyanos apareciendo y gritando pavorosamente junto a la trinchera. El poeta efectúa un significativo intervalo para mostrar cómo Héctor, heroica pero imprudentemente, rechaza el consejo de Polidamante de retirarse al interior de las murallas. Los últimos 130 versos del libro están dedicados a una espléndida diversión, la descripción de la armadura hecha por Hefesto, sobre todo el enorme escudo decorado con escenas de la guerra y la paz, todas descritas en un estilo comprimido pero evocador pariente del de los símiles, con danzas y cosechas, juicios en la plaza del mercado, emboscadas, y, como un eco siniestro, el arrastre de los cadáveres muertos en el campo de batalla.

Antes de que Aquiles pueda reincorporarse a la lucha, tiene que haber una reconciliación formal con el rey Agamenón. Ocupa ésta gran parte del libro XIX, y está complementada y un poco debilitada con una discusión sobre si Aquiles debe o no comer antes de pasar a la acción. Desde ahora hasta la muerte de Héctor hay una serie de retrasos y diversiones deliberados, comparables con los del principio del poema, cuyo propósito es elevar la comprensión por parte del público de la ira de Aquiles, así como de su determinación y de la preocupación consiguiente de todos los dioses por lo que está ocurriendo. Cuando Aquiles sale en su carro, sus caballos, con una rara mezcla de natural y sobrenatural, predicen su muerte (XIX, 397-424). Luego, en el libro XX, los dioses (aparte de Zeus, que es demasiado augusto para semejante deporte) descienden a la llanura y se preparan para luchar unos contra otros en apoyo de troyanos o aqueos. La batalla divina es interrumpida abruptamente, y Aquiles desafía a Eneas tras ciertos largos y curiosamente retóricos preliminares; pero Eneas, como Héctor algo más tarde, es arrebatado sobrenaturalmente del camino del mal. En el libro siguiente, el XXI, se reanuda la Teomaquia o Batalla de los dioses, pero se liquida sin resultado; Poseidón y Apolo consideran que no tiene dignidad, y un episodio que nunca ha sido tratado con demasiada confianza, y que seguramente ha sido seriamente distorsionado en alguna fase del proceso de composición y desarrollo, va pasando gradualmente al olvido (XXI, 385-514).

Un poco antes, en el mismo libro XXI, y antes de reanudarse la interrumpida Teomaquia, ocurren dos escenas mucho más potentes. La segunda es la lucha de Aquiles contra el río Escamandro que se resiente de estar bloqueado y corrompido con los cadáveres de las víctimas de aquél, y que es desarrollada por Homero en un *tour de force* escalofriante y fantástico. La primera escena es más corta y ordinaria en cuanto que se trata de una muerte más, pero conduce a un grado extraordinario el *pathos* y la crueldad de una acción heroica a medida que el poeta se centra en los detalles de un encuentro individual sin esperanza (XXI, 34-135). Aquiles intercepta al joven Licaón, uno de los numerosos hijos de Príamo, al que había capturado no muchos días antes y mandado a Lemnos a cambio de rescate. Expresa una sorpresa irónica por verle de vuelta tan pronto, y entonces al asir el muchacho la gran lanza de Aquiles con una mano y sus rodillas, en un gesto ritual de súplica, con la otra, se dirige a él en estos términos:

> «¡Insensato!, no me hables de rescate ni lo menciones siquiera. Antes de que le llegara a Patroclo su día nefasto, era grato a mi corazón salvar la vida a los troyanos, y a muchos apresé vivos y luego los vendí. Pero ahora ninguno de ellos escapará a la muerte, si algún dios me los pone en las manos delante de Troya, y sobre todo los que sean hijos de Príamo. Así pues, tú también, amigo, muere. ¿Por qué te lamentas así? Murió también Patroclo, que tanto te aventajaba. ¿Y no ves la clase de hombre que soy yo, en belleza y estatura, hijo de un padre valiente y nacido de madre divina? Pues también

me esperan la muerte y el hado funesto. De mañana vendrá o por la tarde o quizá a mediodía, cuando alguien me arranque mi vida en la lucha, con la lanza o la flecha salida del arco». Así dijo, y flaquearon las rodillas y el corazón de Licaón. Soltó la lanza y sentóse con ambas manos tendidas. Aquiles desenvainó su aguda espada y de un tajo le hirió en la clavícula al lado del cuello y entró entera la espada de dúplice filo y el héroe cayó de bruces, su sangre fluyó negra y la tierra empapóse.

(XXI, 99-119)

Al final del libro XXI Apolo se ha disfrazado de Agenor y ha atraído a Aquiles para que le persiga, permitiendo así que el ejército troyano se retire, a salvo de las murallas. Sólo Héctor, guiado por el orgullo y el destino, permaneció fuera, en la llanura, y el libro vigésimosegundo, en el clímax máximo del poema, describe su muerte, con los acontecimientos que llevan a ella, a mayor escala que todos los demás encuentros heroicos. Sus padres le imploran desde lo alto de las murallas, y sus palabras desesperadas son reproducidas en su totalidad. Héctor permanece inexorable y, cuando Aquiles se acerca, intenta fortalecerse para enfrentarse a él —pero fracasa, y empieza a correr (XXII, 90-144)—. Zeus se apiada de él, al menos como sacrificador fiel y regular, pero Atenea le disuade de salvarle con palabras parecidas a las empleadas anteriormente por Hera acerca de Sarpedón. Rodea las murallas corriendo tres veces con Aquiles pisándole los talones. Algunos de los hitos por los que pasan están descritos con realismo penoso y dramático, como los manantiales fríos y calientes que se mencionan ahora por primera y última vez. Corren como caballos de carreras, aunque el premio sea, y no por casualidad, la vida de Héctor; Zeus pesa los destinos y el de Héctor cae hacia abajo (XXII, 208-13). Apolo abandona al hombre condenado, y Atenea es enviada exultante a ayudar a Aquiles —¡como si éste lo necesitara!—. Lleva a cabo su ayuda de dos maneras, ambas poco caballerescas: se aparece junto a Héctor bajo la forma de su hermano Deífobo, de manera que Héctor crea que se trata de un aliado, y además devuelve su lanza a Aquiles tras fallar éste su primer lanzamiento. El contragolpe de Héctor golpea el escudo de Aquiles, pero rebota (naturalmente, puesto que el escudo era obra de Hefesto); él le pide a Deífobo su lanza, pero el aliado falso ha desaparecido y Héctor comprende su situación:

¡Ay de mí!, sin duda a la muerte me llaman los dioses;
yo pensaba que el héroe Deífobo estaba a mi lado,
pero está en la muralla y a mí me ha engañado Atenea.
Cerca tengo la muerte funesta y ya no es lejana,
ni puedo esquivarla. Sin duda hace tiempo fue grato ello
a Zeus y a su hijo el flechero, que antes
benévolos me ayudaron. Ahora de nuevo la parca me alcanza.
Pero que al menos no muera de forma cobarde y sin gloria,
sino haciendo algo grande que sepan los hombres futuros.

(XXII, 297-305)

Así pues, Héctor saca su espada y se precipita sobre Aquiles, al cual, en cambio, le ha sido devuelta su lanza y puede por tanto atravesar la garganta de su enemigo casi sosegadamente. El «algo grande» de las palabras de Héctor no ha tenido ningún efecto, o muy pequeño, pero son las palabras mismas y el espíritu que revelan lo que importa más. Moribundo, aún puede hablar; una vez más implora a Aquiles que no maltrate su cuerpo —es su obsesión particular—, pero escucha como réplica la reiterada crueldad de la amenaza de echarle a los perros y los pájaros. Una vez más, Héctor se ve obligado a reconocer la amarga realidad, y se enfrenta a ella con valor y una amenaza final:

> «Desde luego presentía, porque te conozco bien,
> que no te iba a convencer; tienes en tu pecho un corazón de hierro.
> Pero cuídate ahora de que no me vaya a convertir para ti en cólera
> de los dioses, el día en que Febo Apolo y Paris te quiten la vida,
> por valiente que seas, junto a las puertas Esceas.»
> Después de pronunciar estas palabras le cubrió el velo de la muerte,
> el alma voló de sus miembros y ya estaba camino del Hades,
> lamentando su destino de abandonar un cuerpo varonil y joven.
> Y aunque ya estaba muerto, díjole el divino Aquiles:
> «¡Muere!, yo recibiré mi Parca cuando lo disponga
> la voluntad de Zeus y los otros dioses inmortales.»
>
> (XXII, 356-66)

Con estas afirmaciones inexorables y resignadas, de control divino sobre los hombres y el destino futuro de Aquiles y de Troya, la parte guerrera de la *Ilíada* está acabada. La de Héctor es la última muerte en batalla de todo el poema; lo que sigue se refiere a la glorificación, con un entierro adecuado, de Patroclo y de Héctor mismo, y a la resolución de la cólera antinatural de Aquiles. Pero primero viene la profanación del cadáver de su enemigo, después de traspasar los tobillos de Héctor y arrastrar Aquiles a éste alrededor de las murallas detrás de su carro en una exhibición de salvajismo sin parangón, que sume a Hécuba y a Príamo en la desesperación más absoluta (XXII, 395-415). En el libro XXIII Aquiles vuelve al postergado entierro de su amigo, cuyo espíritu se le aparece y exige ser puesto en libertad en el mundo inferior. Sacrifican en su pira a prisioneros en otro acto de barbarie patológica, pero después de ello el cantor prosigue con ocupaciones más suaves, los juegos funerarios organizados por Aquiles para honrar al muerto. La carrera de carros y sus consecuencias son evocadas pródigamente en más de cuatrocientos versos cuyos vivos detalles y humor sugieren brillantemente el lado más ligero del personaje heroico, y están libres del carácter tedioso de otros grupos de pasajes en parte humorísticos —el castigo de Tersites, la abortada Teomaquia o incluso los amores de Ares y Afrodita en el octavo libro de la *Odisea*—. Los siguientes concursos de los juegos funerarios son menos entretenidos, excepto dos o tres (la lucha con armadura y el concurso de tiro con arco, en especial) que debieron de ser elaborados por rapsodas ajetreados.

El final, el libro XXIV, vuelve de Patroclo a Héctor y resuelve los problemas que quedan, tanto narrativos como morales, del poema. Aquiles aún arrastra periódicamente el cadáver tras su carro, y los dioses al verlo se sienten afrentados; no son siempre personajes de escuela dominical en Homero, pero son guardianes decididos de las reglas básicas del orden y el respeto. Zeus decide que Tetis dirá a su hijo que debe entregar el cuerpo a Príamo, e Iris, la mensajera de los dioses, que es también el arco-iris, es enviada para comunicar a Príamo que salga en el silencio de la noche con un carro y un gran rescate hacia la cabaña de Aquiles. Esta extraña aventura, que a veces ha sido considerada como una representación simbólica de un descenso al mundo de los muertos, se hace menos peligrosa cuando encuentra a Hermes, el dios que escolta tanto a los viajeros como a las almas, disfrazado del joven Mirmidón; conduce al anciano a través del campo de batalla y hacia el campamento de Aquiles (XXIV, 349-447). Aquiles recibe al rey magnánimamente y se preocupa por él (aunque no sin momentos de peligrosa impaciencia) durante gran parte de la noche, en una choza que ahora es presentada casi como un palacio. El cadáver ha sido preservado de la corrupción por los dioses; es colocado en el carro y llevado de vuelta a Troya, donde los lamentos adecuados son entonados por mujeres. Se hace una tregua con el fin de reunir leña para la pira funeraria, y «así vieron el funeral de Héctor, el domador de caballos», el verso de cierre del poema.

Es en muchos aspectos un final extraordinario. Todo el libro está puntuado con una fraseología que recuerda más la de la *Odisea* que la de la *Ilíada* —en parte porque los acontecimientos están más cercanos a los del poema no guerrero y en parte, quizá, porque estos episodios de cierre, como los del libro inicial, eran favoritos del público y de los cantores, incluido Homero mismo, y por tanto adquirieron una apariencia lingüística más altamente desarrollada, o al menos más pulida—. También los acontecimientos del libro tienen algo de la cualidad fantástica y misteriosa de algunas partes de la *Odisea,* con el viaje nocturno, el joven ayudante divino disfrazado, el otro mundo (Ulises desembarcando en Ítaca), las conversaciones íntimas (como en la choza del porquerizo) entre Aquiles y el anciano que le recuerda a su padre. Pero toda esta complejidad sirve de perfecta culminación a la totalidad del poema: un fin patético y noble de todas las luchas, una restitución sin sentimentalismos de Aquiles al aspecto más admirable de la heroicidad con la liquidación final de su cólera destructiva, y una demostración impresionante del respeto otorgado por los hombres al destino, a la muerte y a los dioses [15].

[15] Griffin, 1980, es esclarecedor acerca de los problemas subyacentes y los énfasis en ambos poemas.

3. LA *ODISEA*

La *Odisea* pertenece a la misma tradición épica que la *Ilíada* y comparte con ésta gran parte del lenguaje formulario y del material temático. Pero es un tipo distinto de poema, y por ésta y otras razones merece un tratamiento distinto: un intento no de analizarlo progresivamente, sino más bien de aislar sus métodos de construcción y sus propósitos poéticos unificadores. Las dos formas de estudio se complementan, y el lector que emprende directamente la lectura de cualquiera de los poemas se encontrará con que está aplicando ambos a la vez. Si empieza con la *Odisea,* sentirá la tentación de juzgarla independientemente y no en comparación con la *Ilíada.* Ello tiene sus ventajas, pero sigue siendo cierto que una comprensión razonable de la *Odisea* —la cual como vimos es probable que sea de composición posterior a la *Ilíada*— sólo puede proceder de que el otro poema sea considerado un modelo en ciertos aspectos formales (por ejemplo, la escala y el uso de discursos y símiles) y como un predecesor ilustre al que hay que emular, o, a veces, ignorar sistemáticamente.

Es útil, por tanto, aun cuando pudiera parecer poco imaginativo, considerar hasta qué punto la *Odisea* difiere de la *Ilíada* y en qué aspectos carece de su altura o la sobrepasa. Está claro que los temas de ambos poemas imponen sus propias cualidades especiales. La *Ilíada* es inexorablemente guerrera en tono y en detalle; contiene, como vimos, importantes digresiones, algunas de ellas con sus propias peculiaridades de lenguaje, pero el estilo en conjunto, así como el tratamiento de las situaciones y los personajes, se mantiene severo y digno, como podría considerarse apropiado para una era heroica y una escala heroica de valores. La *Odisea,* por su parte, se refiere a una época de paz incómoda —la posguerra troyana, tesis en general admitida, cuando algunos de los héroes de Troya acaban de llegar a casa y cuando Ulises mismo está aún perdido y errante, pero cuando el problema principal es la supervivencia personal, política y económica, más que la lucha de masas, el heroísmo público, la adquisición de botines o el manifestar lealtad a los amigos o a la casta—. Y hay otros problemas bastante diferentes que apenas pertenecen en absoluto a la concepción de la vida nostálgicamente heroica: cuestiones de respeto y amor entre hombres y mujeres, de devoción filial, conyugal o por parte de los sirvientes, de hospitalidad en sus formas menos ostentosas, de castigo adecuado al crimen, incluso del reparto de responsabilidades entre humanos y divinos en los casos de penalidades e infortunios. Ninguno de ellos está completamente imprevisto en la *Ilíada,* pero ninguno se convierte en un tema dominante, como ocurre en el poema ligeramente posterior.

Estos temas generales, y desde luego más abstractos, no requieren por sí mismos el lenguaje fuerte y concentrado de la *Ilíada* en los combates y la resis-

tencia. Gran parte de la fraseología formular es común a los dos poemas, pero la *Odisea* amplía el alcance de frases estándar para cubrir nuevos temas. También tiene varias locuciones nuevas y conspicuas para acontecimientos o secuencias comunes, como se mostró en la pág. 64. De alguna manera el lenguaje del segundo poema no es sólo más relajado, sino también más blando y menos vivo, más fluido pero ocasionalmente también más flácido que el de la *Ilíada*. El discurso directo no pierde importancia con respecto al más antiguo, pero los discursos tienden a ser menos dramáticos; más pausado y verboso, a veces bastante insípido incluso cuando no se pretende dicho efecto. Lo mejor, ciertamente, es que las conversaciones de la *Odisea* alcanzan un grado de sutileza civilizada que excede a cualquier parte de la *Ilíada*. Cuando los dioses deciden liberar de Calipso a Ulises en la isla, mandan a Hermes a darle instrucciones a la ninfa, la cual, a regañadientes, pero resignada, saca el tema tras la cena con su deseable huésped:

> Cuando hubieron saciado el placer de comida y bebida,
> el silencio Calipso rompió, la divina entre diosas:
> «¡Oh Laertíada, retoño de Zeus, Ulises mañero!
> ¿De verdad tienes prisa en partirte al país de tus padres
> y volver a tu hogar? Marcha, pues, pese a todo, en buen hora;
> mas si ver en tu mente pudieses los males que antes
> de encontrarte en la patria te hará soportar el destino,
> seguirías a mi lado guardando conmigo estas casas,
> inmortal para siempre, por mucho que estés deseando
> ver de nuevo a la esposa en que piensas un día tras otro.
> Comparada con ella, de cierto, inferior no me hallo
> ni en presencia ni en cuerpo, que nunca mujeres mortales
> en belleza ni en talla igualarse han podido a las diosas».
> Contestando, a su vez, dijo Ulises, el rico en astucias:
> «No lo lleves a mal, diosa augusta, que yo bien conozco
> cuán por bajo de ti la discreta Penélope queda
> a la vista en belleza y en noble estatura. Mi esposa
> es mujer y mortal, mientras tú ni envejeces ni mueres.
> Mas con todo yo quiero, y es ansia de todos mis días,
> el llegar a mi casa y gozar de la luz del regreso.
> Si algún dios me acosare de nuevo en las olas vinosas,
> lo sabré soportar; sufridora es el alma que llevo
> en mi entraña; mil penas y esfuerzos dejé ya arrostrados
> en la guerra y el mar; denle colmo esos otros ahora».
> Así dijo, ya el sol se ponía, vinieron las sombras
> y, marchando hacia el fondo los dos de la cóncava gruta,
> en la noche gozaron de amor uno al lado del otro.
> (V, 201-27. Trad. de J. M. Pabón)

Aquí hay muchos elementos que apenas están tocados e incluso dejados sin explicar: la decepción y la sorpresa de la ninfa, el tacto y la añoranza

del hogar de Ulises, así como su determinación de ligarse a lo estrictamente humano. El poeta ya le ha mostrado como cansado de Calipso, aunque aquí al final la pasión revive como un afecto agradecido —bien ajeno al grado de concupiscencia normal heroica y del interés posesivo por las mujeres hermosas, eficaces y valiosas—. Hay una filosofía callada en este fragmento, una insistencia resignada en los valores humanos, no infrecuente en la *Odisea,* pero que desgarra los versos de tenso vigor heroico, al tiempo que los llena de una melancolía insistente y casi urbana.

Los discursos de la *Ilíada* están lanzados aquí y allá como armas; en la *Odisea* son los ingredientes de conversaciones extrañamente plácidas que nos sorprenden sólo ocasionalmente, y además, en su mayoría, por los accidentes y limitaciones de la técnica oral. En el libro inicial, que establece la posición del palacio de Ulises en Ítaca, con Penélope resignada y sitiada por los pretendientes y Telémaco inmaduro e indefenso hasta que es endurecido por la disfrazada Atenea, Penélope escucha al cantor de la corte, Femio, que canta el retorno de variados héroes de Troya. Se entristece porque se acuerda de su propio marido, aparentemente perdido para siempre, y pide al cantor que escoja otra canción. De repente es increpada por su hijo, que la trata con una dureza inesperada que es producto (como se supone que debe notar el público) de la recién nacida determinación que la diosa está instilando en él. Esa dureza lleva la conversación por encima del nivel normal no enfático y proporciona una urgencia a los procedimientos que, incluso en presencia de Atenea, habían faltado llamativamente. Aun así el tono de las palabras del muchacho es de alguna manera extraño, demasiado amargo y burlón como para entenderlo con facilidad, precisamente porque no han sido creadas para esta ocasión en especial, sino adaptadas de otros contextos y compuestas con motivos menores sobre la técnica y el estatus de los cantores (un motivo recurrente en este poema) y el lugar apropiado para la mujer en el hogar:

> «No llevemos a mal que éste diga el funesto destino
> de los dánaos; la gente celebra entre todos los cantos
> el postrero, el más nuevo que viene a halagar sus oídos.
> A escucharlo se avengan tu mente y tu alma, que Ulises
> no fue solo en perder allá en Troya la luz del regreso;
> muchos otros varones cayeron también; mas tú vete
> a tus salas de nuevo y atiende a tus propias labores,
> al telar y a la rueca, y ordena asimismo a tus siervas
> aplicarse al trabajo; el hablar les compete a los hombres
> y entre todos a mí, porque tengo el poder en la casa».
> Admirada la madre tornóse y marchó a su aposento
> con el recio discurso del hijo grabado en el alma.
> A los altos subió de sus siervas seguida y al llanto
> se entregó por Ulises, su esposo. Por fin dulce sueño
> en sus párpados vino a verter la ojizarca Atenea.

Los galanes gritaban allá por la sala sombría.
Todos ellos ansiaban yacer con Penélope; entonces
el discreto Telémaco hablóles así: «Pretendientes
que con esa insolente altivez asediáis a mi madre,
del banquete gocemos en paz y que tal griterío
cese al punto, que es dulce escuchar a un cantor como éste,
semejante a su voz a las mismas deidades. Mañana,
con la luz de la aurora saldremos al ágora todos
y bien claro os diré cuanto tengo en el ánimo. Habréis
de dejar estas salas; id, pues, preparad otras mesas
y comed de lo vuestro invitándoos por turno; no obstante,
si pensáis que es mejor y más grato seguir devorando
la fortuna de un solo varón sin gastar de lo propio,
devoradla, mas yo he de clamar a los dioses eternos
por si Zeus me concede el castigo de tales desmanes
y algún día en mi mismo palacio morir sin venganza».
Tal les dijo Telémaco, y ellos, mordiendo sus labios,
se admiraban del nuevo valor que mostraba al hablarles.

(I, 350-82; trad. de J. M. Pabón)

«El hablar les compete a los hombres», dice Telémaco a su madre aquí, adaptando la afirmación de Héctor ante Andrómaca en el libro VI de la *Ilíada* (492 y sig.) acerca de que la guerra les compete a los hombres. Penélope se retira con sorprendente docilidad, no tanto porque el poeta quiera hacer de ella una figura enigmática (lo cual sin embargo consigue, a través de manipulaciones similares, a medida que el poema avanza), sino más bien porque el escenario debe quedar vacío para una demostración ulterior de la nueva autoconfianza del joven. Pero es parte del designio del poeta que Telémaco hable ahora tan espasmódicamente en una sucesión incómoda de amenazas contra los pretendientes, una exigencia de mejores modales en la mesa y una renovada alabanza de los cantores antes de llegar al meollo de la cuestión: ¿que les dará un mensaje importante al día siguiente? ¿Y es su resumen anticipado de ese mensaje, con su aparente extemporánea amenaza de reacciones, un signo evidente de pasión o inmadurez, o es el resultado de una complicada adaptación de motivos y fórmulas que despojan ligeramente al cantor del control completo de este momento? Quizá la disyunción es injustificada y ambas causas se dan simultáneamente; pues al menos una parte del efecto de un joven apasionado es presumiblemente deliberada. Pero en este tipo de contexto nunca podemos estar seguros del todo; pues si las conversaciones de Nausícaa del libro VI muestran cuán delicados son los efectos que puede conseguir el poeta de la *Odisea*, hay muchos otros casos en los que el lenguaje heredado y el material temático se muestran ligeramente intransigentes, como para imponer una complejidad que probablemente no se perseguía en principio.

No sólo el discurso, sino también la narración es en general más suave y menos fuertemente expresiva que en el primer poema, excepto cuando lo

que necesita expresar está algo fuera, o en los límites, de la altura ordinaria del lenguaje y la tradición heroicos, como los delicados sentimientos de una joven. Es significativo que la *Odisea* tenga muchos menos símiles que la *Ilíada*. Desde luego, su acción es tan compleja y variada que rara vez exige el elemento de diversión que los símiles, en uno de sus papeles, pueden proporcionar. Cuando se atasca o balbucea normalmente es porque la conversación se ha convertido en torrente (como pasa con Ulises y Eumeo en el vigésimocuarto libro), y los símiles no pueden ayudar. Donde aparecen éstos es a menudo en pasajes de tono iliádico, como el final del libro XXI, cuando Ulises, aún disfrazado de mendigo, tiene en la mano el gran arco que los pretendientes no han sabido tensar:

> Tal hablaban los mozos, y Ulises, el rico en ardides,
> levantando en sus manos el arco lo vio por entero.
> Bien así como un hombre perito en la lira y el canto
> tiende el nervio que estrena arrollándolo en una clavija
> sin esfuerzo, ya atada en sus cabos la tripa ovejuna
> retorcida y sutil, con igual suavidad allá Ulises
> su gran arco tendió; por su diestra probada la cuerda,
> resonó claro y bien como pío que da golondrina.
> Gran pesar invadió a los galanes y todos mudaron
> de color; tronó Zeus con fuerza mostrando sus signos
> y de gozo llenó al divinal, pacientísimo Ulises
> la señal del gran hijo de Crono, el de corvos designios.
> Tomó luego la aguda saeta que a mano tenía
> descubierta en la mesa; el carcaj encerraba otras muchas
> que en su carne iban pronto a probar los argivos. Fijóla
> contra el codo del arco, tiró de la cuerda y las muescas
> y, del mismo escabel donde estaba sentado, apuntando
> bien derecho, la flecha lanzó; no marró en uno solo
> de los aros de hachas; el asta con punta de bronce
> traspasándolos todos afuera salió y él entonces
> a Telémaco dijo: «¡Oh Telémaco! El huésped que albergas
> no te da deshonor en tus salas: no erré ningún blanco
> ni el tender este arco me dio gran quehacer; sigue entero
> mi vigor, aunque más despreciado por esos galanes».
> (XXI, 404-27; trad. de J. M. Pabón)

Los detalles de esta escena, con su cuidadosa descripción del acto de tender el arco (que no tiene paralelo exacto ni siquiera en las escenas acerca de los arqueros Teucro y Pándaro de la *Ilíada),* y de la fila de aros y el mismo tiro, son característicos de la *Odisea,* como desde luego lo es el objeto del brillante símil que se refiere típicamente de nuevo a un cantor; pero el tono y el estilo son sin embargo de la *Ilíada,* y concuerdan perfectamente con la materia temática repentinamente guerrera y heroica.

A veces esa especie de energía de la *Ilíada* es liberada en una escena que no es guerrera, sino doméstica y casi lírica, y en ese caso el efecto, de lo mejor de la *Odisea,* resulta notable:

> Ya dispuesta se hallaba a partir de regreso al palacio,
> enganchadas las mulas, plegados los lindos vestidos,
> cuando Atena ojizarca dispuso otra cosa: que Ulises
> despertase del sueño y que, viendo a la hermosa muchacha,
> con su ayuda llegase al lugar de los bravos feacios.
> La princesa en su juego acababa de echar a una sierva
> la pelota, que errando fue a dar a una gorga del río:
> reciamente gritaron las mozas y Ulises a ello
> despertóse y sentándose habló de este modo en su alma:
> «¡Ay de mí! ¿Qué mortales tendrán esta tierra a que llego?
> ¿Insolentes serán y crueles e injustos o al huésped
> tratarán con amor y habrá en ellos temor de los dioses?
> Aquí en torno sentí como un fresco gritar de doncellas:
> ¿por ventura son ninfas que pueblan las cumbres del monte,
> los veneros del río, los prados hermosos? ¿O es cierto
> que me hallo entre hombres dotados de voz y de habla?
> Mas, ¿qué aguardo?; yo mismo lo iré a comprobar con mis ojos».
> Tal diciendo salió de las ramas Ulises divino,
> con su mano robusta tronchó de la selva un retallo
> bien frondoso y, cubriendo con él sus vergüenzas viriles,
> avanzó cual león montaraz confiado en su fuerza
> que, azotado del viento y la lluvia, con ojos de fuego
> va a lanzarse en mitad de las vacas u ovejas o a caza
> de las ciervas salvajes, que el hambre en el vientre le aguija
> a llegar hasta el fuerte cortil y atacar a las reses.
> Tal desnudo al encuentro iba Ulises de aquellas muchachas
> de trenzados cabellos: urgíale el rigor de su apuro.
> Espantoso mostróse en su costra salina y las mozas
> escapaban dispersas al mar por las lenguas de tierra.
> Firme sólo quedó la nacida de Alcínoo, que Atena
> fortaleza le puso en el alma y echó de sus miembros
> el temor. Se mantuvo de frente y Ulises dudaba
> si llegarse a la hermosa muchacha y coger sus rodillas
> suplicante o de allí donde estaba con dulces razones
> inducirla a mostrarle el país y ofrecerle vestidos.
>
> (VI, 110-44; trad. de J. M. Pabón)

Aquí hay muchos elementos típicos de la *Odisea:* Atenea determinando el curso de los acontecimientos, el encantador incidente de la pelota, las sospechas de Ulises y la prudencia llena de tacto en una nueva situación de peligro potencial. Pero cuando se precipita hacia fuera como un león montaraz asume un papel y una actitud de la *Ilíada,* y Nausícaa, también, se hace heroica en

su imperturbabilidad otorgada por los dioses; y es precisamente esta tensión de papeles y estilos lo que proporciona a la escena su poder y su magia especiales.

Pero la *Odisea* en conjunto no es un poema verdaderamente heroico, y ello nos dice mucho acerca de sus limitaciones, especialmente de estilo y lenguaje, si la comparamos con la *Ilíada.* Tiene cualidades importantes que la *Ilíada* no posee, pero si queremos entenderla adecuadamente, entonces ha de tenerse en cuenta su dicción, relajada y a veces casi sin nervio, en otros momentos extrañamente prosaica —y ello no menos porque se use al servicio de una trama raramente compleja y cuidadosamente construida—. Una importante consideración que hay que hacer aquí es que las partes más antiguas de la tradición narrativa que dejaron su marca en el lenguaje de Homero eran probablemente de carácter heroico y guerrero. El sistema de fraseología poética uniforme que permitía a la tradición difundirse tan ampliamente en tiempo y espacio fue creado, en primer lugar, para describir las acciones, las palabras y los intereses de hombres de armas aristocráticos, en el campo de batalla o en invasiones o acampados alrededor de ciudades saqueables. Esto no puede probarse, pero es una indicación el hecho de que las frases que parecen más arcaicas (por ejemplo, las que tienen elementos micénicos) tienden a lo guerrero más que a lo doméstico o picaresco como tema de referencia. «Guerrero» quizá sea demasiado limitado; entre estos materiales más viejos de la poesía oral cabe citar descripciones de viajes por mar, fiestas y sacrificios, concomitantes de la lucha y del estilo de vida heroico. Incluso las escenas tras las líneas de batalla o en Troya podrían basarse en materiales arcaicos. Sus supuestos y el lenguaje utilizado para expresarlos son aún heroicos, aunque nos parece sentir en este punto la presencia de nuevos y brillantes cantores trasladando el viejo equipo poético a nuevos territorios. En la *Odisea,* la exploración va aún más lejos. Las escenas de conversación y banquetes, de cantores actuando y de los matices más elegantes de entrevistas entre hombres y mujeres, dependen de un vocabulario y una fraseología que, aunque aún formularios, son extensiones sofisticadas más que descendientes directos del lenguaje más severo de la poesía estrictamente heroica.

Desde luego, es un error tratar la *Ilíada* como un poema muy antiguo y la *Odisea* como uno moderno. Poco más que el espacio de una generación, si llega, los separa, y podrían incluso ser obra del mismo compositor principal. No podemos excluir esta posibilidad. Pero sus esencias son distintas, el uno inclinado hacia lo arcaico y conservador, y el otro hacia lo innovador y ecléctico. La extensión de los valores de sus héroes (en el sentido moderno), desde honor, valor, éxito y amor por las posesiones ostentosas hasta resignación, paciencia, conspiración y disfraces humildes; de sus personajes secundarios, desde guerreros menores hasta magos, monstruos de un solo ojo, pastores y sirvientas; de sus escenarios, desde campamento, campo de batalla y ciudad asediada hasta palacios del Peloponeso, el campo de Ítaca y los territorios fantásticos de las aventuras de Ulises, todo hace mucho en favor de la variedad de posibles

sentimientos y acciones, pero a la vez violenta los recursos y oscurece ligeramente la fuerza del más antiguo lenguaje poético. La capacidad de adaptar fórmulas a nuevos usos puede ser llevada casi a extremos excesivos, y las rígidas frases y versos concretos de la *Ilíada* tienden a una mayor abstracción e imprecisión en muchas partes de la *Odisea*. Esto puede verse incluso en algunos de los pasajes que hemos seleccionado para ofrecer traducidos en este estudio (aunque su función primaria es ilustrar otro tipo de cualidades más positivas); y en especial en la descripción de la isleta junto a la tierra de los ciclopes (págs. 100 y sig. *infra),* donde el tema es pastoril y lírico, pero el lenguaje se hace a veces curiosamente vago y repetitivo, apoyándose excesivamente en epítetos convencionales (u otros artificios estándar) para lo rica que debe ser la textura de una descripción como ésta. Es muy superior a la mayor parte de la poesía oral, y desde luego a la mayor parte de la poesía narrativa escrita; casi toda la poesía oral tiende, como la yugoslava, a ser redundante y monótona; pero cae por debajo de la altura excepcional de la *Ilíada,* cuyo timbre tradicional y cuya explotación, en variación constante, de una serie limitada de acciones se adaptan especialmente bien a la expresividad tensa de los componentes de verso familiares.

La ampliación del ambiente heroico tradicional lleva a un resultado complementario en una esfera distinta. Pues aquellos personajes de la *Ilíada* que se repiten en la *Odisea* tienden a hacerse un poco inanimados e indefinidos, como si el poeta no acabara de saber qué hacer con ellos. Ello no ocurre con Ulises mismo, cuyo valor y riqueza de recursos son desarrollados en el segundo poema hacia una emocionante, y a menudo amarga, amalgama de ingenuidad de tramposo y excesiva confianza. Pero Néstor, Menelao y Helena, tal y como están descritos en detalle en los libros III y IV, cuando el joven Telémaco les visita en sus palacios de Pilos y Lacedemonia, resultan decepcionantemente torpes y poco dramáticos. Su principal interés reside en sus relatos de las postrimerías de la *Ilíada* —el destino de Agamenón, el caballo de Troya, las aventuras en Egipto camino de casa—. Néstor es incluso más sabio y paternal que en el otro poema, pero su prolijidad modificada es igualada por la de demasiados personajes más para que sea (como lo era en la *Ilíada)* personal y divertida. Menelao está orgulloso de su rico palacio de una manera casi humilde y antiheroica (IV, 78-99); su esposa Helena, paliado su ambivalente pasado por poco convincentes profesiones de sentimientos encontrados cuando aún estaba en Troya, asume algunos de los aspectos menos peligrosos de Circe cuando echa en las bebidas una droga anodina (IV, 219 y sigs.). Estos personajes son producto no de la era heroica de la que son supervivientes ostensibles, ni siquiera de algún sucesor deprimido y disminuido, sino más bien del movimiento poco seguro de las imaginaciones poéticas hacia lo que se ha convertido en un paisaje artificial, casi un rompecabezas artificial.

Para contrapesar estas debilidades, la *Odisea* tiene sólidas cualidades positivas que le son específicas. La variedad de su acción, las sencillas pero efectivas

transiciones de un lugar a otro, la ingenuidad con la que los componentes principales de una trama complicada se entretejen, todo ello requería elaboraciones en el plan mayores que las necesitadas para la *Ilíada,* por trabajadas y complicadas que hubieran de ser las maniobras poéticas en el campo de batalla. Luego hay elementos sobrenaturales especiales más allá de los actos de los dioses antropomórficos mismos —los cuales, aunque de carácter ligeramente distinto de los de la *Ilíada,* por ejemplo en su superior sensibilidad moral y en el papel creciente de la deidad guardiana, aún pertenecen al mismo género—. La *Ilíada* carece casi por completo de complejos augurios una vez que la famosa declaración de Áulide ha sido recordada por Ulises en el libro II. La *Odisea* está repleta de ellos. Junto a los cuentos ficticios de Ulises y las canciones de Demódoco y Femio constituyen la diversión característica de este poema, en gran parte como el símil desarrollado y los recuerdos de Néstor son diversiones típicas de la *Ilíada.* A veces, como con las primeras apariciones del adivino fugitivo Teoclímeno, son precipitadas y esquivas. Si el compositor monumental pretendía lograr un sentido de lo adivinado y misterioso, entonces consiguió esto con más éxito en los pasajes fantásticos y etéreos que mencionaremos en breve. E incluso la idea de los dioses enviando signos a los hombres —en un punto Ulises pide y consigue dos tipos distintos de signos a la vez, un estallido del trueno divino y una interpretación propicia a cargo de un humano (XX, 98-121)— concuerda bien con las aventuras mágicas que son componente esencial del poema, y hasta con la protección casi enamorada de Atenea sobre su favorito Ulises. A su vez esa protección parece consecuentemente menos guiñolesca cuando lo transforma y vuelve a transformar de su propia forma a la de un anciano mendigo apaleado, o lo embellece en algún momento para impresionar a Nausicaa o Penélope. En la *Ilíada* hay trucos sobrenaturales a cargo de los dioses —Poseidón lleva por el aire a Eneas en un momento dado (*Il.,* XX, 325-29)—, pero son poco frecuentes y sólo se alude a ellos de paso. Los poetas del lado de la tradición de la *Odisea* apreciaban evidentemente más este tipo de cosas, o, quizá en una interpretación mejor, las encontraban más apropiadas para el aura fantástica que puede rodear incluso las escenas más realistas de la *Odisea.*

Esta combinación de fantasía y naturalismo da al poema una de sus cualidades más poderosas y poco usuales. El detalle minucioso de Ulises cazando un ciervo en la isla de Circe está asociado de cerca a un extraño pasaje en el que vigila el paisaje desde una cima y (como más tarde sucede) se pierde misteriosamente, hasta el extremo de que no puede distinguir el este del oeste (X, 145-97). Cuando se despierta en Ítaca después de haber sido desembarcado allí por el barco feacio, encuentra que Atenea lo ha envuelto todo en niebla para que no pueda reconocer dónde está (XIII, 187 y sigs.). Su siguiente encuentro con la diosa es encantador y etéreo, hasta que ella descubre de repente el paisaje familiar y se instalan al pie de un olivo, como una pareja de campesinos, para planificar la venganza de Ulises. Y cuando parte para el último viaje

hasta su casa —el último, excepto en lo que respecta al misterioso viaje predicho por Tiresias al lugar en el que los hombres no usan sal y confunden un remo con un abanico— sus huéspedes feacios llevan regalos y provisiones hasta la costa:

> Una vez que llegaron al mar y al lugar de la nave,
> recogiéndolo todo sus nobles guiadores, pusieron
> en el fondo del barco el licor y los víveres; luego
> le tendieron a Ulises un lecho con lienzos de lino
> y un cojín en las tablas de atrás, que durmiese en sosiego.
> Embarcándose el héroe, acostóse en silencio y los hombres
> ocuparon por orden su sitio en los bancos; soltaron
> de la piedra horadada la amarra y, doblando los cuerpos,
> comenzaron a herir con los remos las aguas marinas.
> Entretanto caíale en los ojos a Ulises un sueño
> prolongado, suavísimo, igual en gran modo a la muerte.
> Como vemos que en una cuadriga los cuatro caballos
> se encabritan sintiendo el chasquido del látigo y rompen
> a correr vivamente a la vez devorando el camino,
> tal, alzada de prora, marchaba la nave dejando
> una estela brillante y bullente en el mar estruendoso;
> navegaba segura y tenaz; ni el halcón en su giro,
> volador entre todas las aves, pudiera escoltarla.
> De este modo ligera la nave cortaba las olas;
> transportaba a un varón semejante en ingenio a los dioses
> que en su alma llevaba las huellas de mil pesadumbres
> padecidas en guerras y embates del fiero oleaje,
> mas que entonces, de todo olvidado, dormía dulcemente.
>
> (XIII, 70-92; trad. de J. M. Pabón)

La transición es desde el distante y mágico país de Esqueria de vuelta a las realidades de los pretendientes en Ítaca, y el poeta crea un efecto fascinante de intemporalidad mientras el héroe duerme como si estuviera muerto en las tablas de popa, mientras el barco (que en realidad no necesitaba remeros, como revela el poema en otro lugar) corta majestuosamente las olas —en contraste inequívoco con las luchas anteriores de Ulises contra tormentas y naufragios—. El cierre de este notable fragmento, que recuerda deliberadamente las palabras del prólogo del poema, constituye una coda de las aventuras extranjeras del «hombre de múltiples astucias», y el sueño parecido a la muerte impone una especie de interludio sacro entre ellas y las pruebas que han de planteársele en Ítaca.

Este sentido especial de lo misterioso no es completamente nuevo. Recordemos el viaje nocturno de Príamo en el último libro de la *Ilíada,* que se admite que fue alterada aquí y allá con la *Odisea* en mente. Pero está agudizado por la preocupación del poeta con la idea del espacio. No hay nada exactamente igual en la *Ilíada,* aunque sus símiles pueden evocar una escena en la naturaleza

con una economía y una fuerza espectaculares. El poeta de la *Odisea,* en cambio, disfrutó evidentemente de la elaborada descripción de palacios (el de Ulises, Menelao, y Alcínoo), del campo (Esqueria, la isla de Circe, Ítaca) y de paisajes marinos (los naufragios de Ulises, el viaje de vuelta desde Esqueria). En especial desarrolló el tema del *locus amoenus* o «lugar deleitoso», que había de adquirir tanta importancia en la literatura pastoril latina y europea. La cueva de Calipso está rodeada de verdes árboles cuyos nombres son mencionados cuidadosamente, y con agua manando de fuentes que alimentan las fértiles viñas (V, 63-71). Cuando Ulises va a ver a su padre Laertes, en el último libro de la *Odisea,* le encuentra cuidando su jardín en el campo, y sus plantas y árboles son amorosamente mencionados en el curso de la compleja escena del reconocimiento (XXIV, 241 y sigs.). La forma y el sentimiento de Ítaca misma son transmitidos mientras Ulises camina por los ásperos senderos desde el puerto de Fórcide a la cabaña de Eumeo, cerca de la Roca del Cuervo y de la fuente Aretusa, y luego de vuelta a la ciudad pasando por otra fuente rodeada de chopos [16]. Los exóticos lugares que visita en sus paseos son tratados a veces más de paso, pero la isla de Circe, así como la de Calipso, y la escena marítima con Nausícaa en la desembocadura del río son evocadas cuidadosamente; lo mismo ocurre con los puertos, el santuario y el mercado de la ciudad de Esqueria cuando Ulises entra en ella disfrazado [17].

El paisaje no es un tema naturalmente heroico (es demasiado frecuente que esté habitado por campesinos y otras criaturas mundanas), aun cuando el cantor de la *Odisea* haya hecho de él un importante ingrediente de su poema. «El sol se puso y todas las calles estaban en sombra» —incluso esta repetida frase peculiar de la *Odisea* sugiere un tipo de imaginación visual que, si funciona esporádicamente a través de toda la tradición heroica, encuentra su expresión más plena en las localizaciones románticas y misteriosas de este poema—. Considérese el detalle pausado de la descripción, no tanto de la tierra de los ciclopes misma, sino más bien de la pequeña isla que se extiende justo enfrente de su costa donde Ulises y sus compañeros fondean su barco en la oscuridad de la noche:

> Desde allí, con dolor en el alma, seguimos bogando
> hasta dar en la tierra que habitan los fieros ciclopes,
> unos seres sin ley. Confiando en los dioses eternos,
> nada siembran ni plantan, no labran los campos, mas todo
> viene allí a germinar sin labor ni simienza: los trigos,
> las cebadas, las vides que dan un licor generoso
> de sus gajos, nutridos tan sólo por lluvias de Zeus.
> Los ciclopes no tratan en juntas ni saben de normas
> de justicia. Las cumbres habitan de excelsas montañas,

[16] *Od.,* XIII, 345; XIV, 1-4; XIII, 408; XVII, 204-11.
[17] *Od.,* VI, 291-94; VII, 43-45.

de sus cuevas haciendo mansión; cada cual da la ley
a su esposa y sus hijos sin más y no piensa en los otros.
Una isla por nombre Laquea se extiende de frente
a la costa de aquellos cíclopes, ni cerca ni lejos;
es boscosa y en ella se crían las cabras salvajes
incontables por cierto, pues no las ahuyentan los pasos
de los hombres ni van cazadores tras ellas, de aquellos
que pasando fatigas escalan por selvas las cumbres;
no les quitan tampoco la tierra labor ni rebaños,
ya que, siempre sin siembra y baldía, desierta de gente,
les produce la isla su pasto a las cabras balantes.
Y es que faltan a aquellos ciclopes las naves purpúreas
y no tienen varones que hagan los sólidos buques
en que puedan pasar a las muchas ciudades pobladas
por humanos, cual suelen los otros hacer que en bajeles
atraviesan el mar de país en país. Tales hombres
bien pudieran tener floreciente la isla: su suelo
no es mezquino en verdad; rendiría de todos los frutos,
porque tiene unos húmedos prados de hierbas suaves
junto al mar espumoso; perennes las vides serían
sobre él, las labores ligeras, espesas las mieses
y de buena sazón, porque es mucho el mantillo en la tierra.
Tiene un puerto, asimismo, con buen fondeadero; ni el cable
necesítase en él ni los sachos de amarras, mas basta
el entrar y quedarse hasta el tiempo en que venga a las gentes
el deseo de partir y se alcen los vientos propicios.
En el fondo del puerto deslízase límpida el agua
manantial de una gruta, y en torno han medrado los chopos.
Hacia allí penetraron mis barcos; un dios conducíanos
a través de la lóbrega noche...

(IX, 105-43; trad. de J. M. Pabón)

A veces un episodio importante queda destacado en su inicio por una elaborada descripción, por ejemplo de armamento o localización; pero ello no justifica enteramente la descripción tan prolija de la isla. La tierra firme que no necesitaba «labor ni simienza» parece haber causado la descripción de un paisaje ideal a la espera del desarrollo, pero también solitario y, por tanto, un poco misterioso, al no estar hollado por el hombre. Desde luego los versos están amontonados unos sobre otros casi demasiado desordenadamente, y el sentido empieza a vacilar con aquellas negaciones sobre los ciclopes. Se fortalece de nuevo con el desarrollo del tema del puerto ideal que se repite en otro lugar y que debió de ser un sueño persistente del público homérico y de sus predecesores colonos; y la gruta parece prefigurar la de las Ninfas en la entrada del puerto de Fórcide, en Ítaca, donde Ulises almacena su tesoro y donde asimismo una deidad muestra el camino.

Este tipo de redespliegue y cuidadosa variación de temas retrocede a la cuestión que ya hemos tocado. ¿Cómo puede un poema tan largo y complejo como éste haber sido compuesto oralmente, sin la ayuda (excepto quizá de una forma secundaria) de la escritura? Parte de la respuesta sin duda viene dada por la observación de que el verso homérico está hecho en gran medida a partir de frases estándar diseñadas para llenar los tres o cuatro segmentos principales del verso hexámetro. Esto da la pista para la composición sin esfuerzo de versos y pasajes distintos; pero ¿cómo se unían los pasajes para formar un conjunto tan largo y complicado, y en general con una consistencia tan impresionante? Aquí la respuesta debe ser que la narrativa a gran escala se compone en su mayor parte de elementos narrativos estándar análogos a las fórmulas a pequeña escala o las unidades de frase fijas. Estos componentes mayores son motivos o temas, y van de secuencias menores de acción o concepto (como al principio del pasaje que acabamos de citar, donde «seguimos bogando hasta dar en la tierra» es un motivo repetido de aventura marina) a temas más amplios, como el de la isla desconocida en el mismo pasaje, o la entrega a merced de extranjeros, como en el pasaje de las págs. 94 y sig., y esquemas narrativos básicos, como el del humano amado por un dios o una diosa al que él rechaza, como en el pasaje de Calipso de la pág. 91. Por supuesto, también pueden detectarse temas de variado alcance y contenido en la *Ilíada;* pero la acción de conjunto está allí más restringida, y la gran proliferación de temas es menos importante que la variación de un número limitado de éstos, especialmente los que tratan de un combate singular (incluido el lanzamiento de armas que fallan o dan en el blanco) o las fortunas en las batallas de masas. En la *Odisea,* la mayor complejidad y variedad de acción depende de un despliegue de temas aún más desarrollado, o incluso de una aplicación más sofisticada de las artes de la repetición y variación —o, por expresarlo con más exactitud, de repetición disfrazada de variación—. Es por estos medios por los que el poeta principal de la *Odisea* pudo construir su enorme estructura, que ahora podemos ver más fácilmente dentro de la capacidad de un solo cantor experimentado —y más tarde, y de manera distinta, de reproductores sustancialmente analfabetos—. El hecho de determinar estos medios es más que un tema meramente técnico o histórico, pues la poesía puede apreciarse con más exactitud a medida que los recursos del poeta, tanto en lenguaje como en su capacidad de repetir, extender y variar una serie limitada de temas narrativos, se entiendan mejor. Éste es el tipo de estudio (más que por el establecimiento de la «poética oral» que ansían algunos críticos) por el que podemos alcanzar una apreciación más plena de la forma y construcción de la *Odisea.*

Por encima del nivel de los motivos menores, los temas mayores del poema pueden dividirse en varias categorías superpuestas. En primer lugar, en un orden arbitrario, están los temas de cuento tradicional. Es obvio para cualquiera que las lea que las aventuras marinas de Ulises, que ocupan del libro V al XII o casi un tercio del poema, pertenecen al género de historias populares

conocidas como cuentos tradicionales; y que muchas de sus ideas narrativas (como el escapar de un gigante tuerto o ciego, o el odre de los vientos, o la bella princesa que ayuda al héroe como Nausícaa ayudó a Ulises) son comunes a diferentes tradiciones populares de todo el mundo. Los cuentos tradicionales se superponen a los mitos y toman múltiples formas. Ciertamente esta clase de temas operan fuera, tanto como dentro, de los límites estrictos de las aventuras marinas. El éxito en empresas aparentemente imposibles es un elemento central de los cuentos tradicionales, y está ejemplificado no sólo en Ulises escapando del ciclope, sino también en su triunfo sobre los pretendientes ya de vuelta al mundo cotidiano. Un personaje de cuento tradicional popular es el tramposo, y Ulises, más que Hermes, Sísifo o Autólico, es el principal ejemplar griego. Las ideas ingeniosas, como el motivo de Nadie del episodio del ciclope, o, más débilmente, la de ocultar la muerte de los pretendientes alegando que se está celebrando un baile en palacio, son una especialidad del tramposo, mientras que los disfraces, que tienen un papel tan importante en la segunda parte de la *Odisea,* constituyen otra. La esposa asediada por los pretendientes mientras su marido es considerado muerto es un tema de cuento tradicional popular; a menudo es elaborado por la idea de quitarse de encima a los pretendientes por medio de un truco, como hace Penélope con el sudario que teje de día y desteje de noche, o alternativamente por una prueba (aquí, la del arco y las flechas) o un enigma. Finalmente el marido vuelve en el momento oportuno y trata con los pretendientes de manera variada; este tema central pertenece a muchas culturas diferentes, y es así de popular porque es picante y dramático e incluso tiene una raíz en la vida real, así como por su capacidad de elaboración por el hecho de unirle varios motivos de inventiva.

Una manera importante de desplegar estos temas de cuento tradicional, que es válida también para otros tipos, es repetirlos de maneras distintas y con grados de elaboración distintos. Muchos de los temas de la *Odisea* se usan una y otra vez en formas ligeramente distintas —podemos ver esto con la mayor facilidad en algunas de las parejas de personajes—. El buen porquerizo Eumeo tiene una contrapartida masculina menor en el buen pastor Filetio, y una contrapartida femenina en la nodriza Euriclea, que a su vez tiene una sombra menor, Eurínome, la guardiana de la cámara nupcial. Pero Eumeo también tiene una contrapartida opuesta en forma del malvado cabrero Melantio, que tiene una hermana de casi el mismo nombre, Melanto, que es igual de malvada y equilibra a las buenas criadas, Euriclea entre ellas. Pues el principio de duplicación temática incluye el del reverso; así Ulises tiene un ángel guardián en Atenea y un enemigo divino correspondiente en Poseidón, que a su vez tiene un breve paralelo en Helios, el sol, cuando los compañeros de Ulises sacrifican su ganado. El tema de la ninfa o diosa que retiene al héroe en su isla y le hace el amor se utiliza por vez primera con Calipso y después con Circe, y el poeta pone en juego su arte de variación para hacer que los episodios parezcan claramente diferentes, aunque de hecho estructuralmente son casi idénticos.

Otra categoría de los temas odiseanos consiste en acciones o secuencias de acción universalmente dramáticas; en cierto sentido, esta categoría incluye la del cuento tradicional, pero sin poner especial énfasis en la fantasía o la inventiva. El hecho de superar dificultades aparentemente insuperables es uno de estos temas (por citarlo en su forma más abstracta y general), y Ulises lo ejemplifica repetidas veces. A veces es preferible hablar de artificios narrativos mejor que de temas, como cuando el cantor inserta una larga digresión en un momento crítico (como cuando el reconocimiento de su amo por parte de Euriclea es interrumpido atormentadoramente durante no menos de setenta versos por la historia de cómo Ulises se hizo la reveladora cicatriz en primer lugar, XIX, 392-466), o cuando se vuelve inesperadamente a un escenario distinto, por ejemplo del palacio de Ítaca a Telémaco en el Peloponeso. El reconocimiento en el sentido amplio es otra idea narrativa de profusa aplicación. Está en el meollo del *Edipo rey*, pero igualmente subyace en los pensamientos y en el comportamiento de Telémaco y Penélope en su confusión sobre Ulises, de Menelao y Alcínoo cuando se preguntan en distintas ocasiones quién puede ser su desconocido huésped, o de los pretendientes cuando se enfrentan al antes mendigo y descubren el destino que les aguarda.

Una tercera categoría superpuesta contiene temas que sin duda provienen de otros poemas orales, pero que fueron desarrollados especialmente para los fines de la *Odisea*. Narrar una falsa historia para mantener oculta la propia identidad es algo que tuvo que usarse en algún otro sitio, pero con Ulises es casi un fetiche, y sus correrías ficticias como refugiado cretense, o cautivo o pasajero fenicio, se convierten en un elemento importante y recurrente del poema. Complementando a éste está el tema de la desconfianza ante sus pretensiones de saber que el Ulises «real» está de camino a casa o ya en Ítaca. Eumeo en el decimocuarto libro (115-408) y Penélope en el decimonoveno (508 y sigs.) llevan la precaución y la incredulidad a extremos irritantes. Desde luego han sido engañados por falsos informadores antes, y el escepticismo de Penélope es además un aspecto de la desconfianza que tiene que mostrar hacia los pretendientes; pero está claro que el cantor de la *Odisea* encontró muy a su gusto esta idea como objeto de variación y elaboración, y la utilizó al servicio tanto del suspense como de la descripción de carácter.

La llegada a una tierra extraña es otro tema común, de presencia obligada en cuentos tradicionales como las aventuras marinas, pero desarrollado de manera especial en la *Odisea*, donde la llegada con un disfraz es seguida repetidas veces por cuidadosos intentos de establecer el valor de uno y ganar categoría antes de hacer la revelación final de identidad. El tema se da tanto cuando Ulises llega a la tierra de los feacios (tanto con Nausícaa como con su padre Alcínoo) como en Ítaca misma (tanto con Eumeo como con Penélope); pero de una forma truncada determina el retraso en establecer la identidad de Telémaco cuando llega al palacio de Menelao y Helena en el cuarto libro (20-170) —una escena que no se puede entender apropiadamente sin el conocimiento

de este tema general y su desarrollo de conjunto—. En este caso parece más timidez que astucia lo que le impide decir quién es; cuando su padre es mencionado, se cubre la cara con el manto para ocultar sus lágrimas, y de nuevo se utiliza el mismo motivo, no una sino dos veces más, cuando Ulises se obstina en ocultar a los feacios su identidad. Como ejemplo final de esta categoría, el poeta usa constantemente la idea de individuos descubriendo su lealtad constante al perdido Ulises, rompiendo en lamentos por él en cuanto se le menciona; esto ocurre con Telémaco en presencia de Atenea, y con Eumeo, Telémaco y Filetio, cada uno de una manera distinta, en presencia del mismo Ulises disfrazado [18].

Es precisamente usando y volviendo a usar estos temas como consiguió el compositor principal de este poema construir una trama aparentemente muy compleja con un número relativamente pequeño de elementos constantemente cambiados y vueltos a desarrollar. Como un tipo más de ingrediente temático tenía a su disposición toda la tradición de la caída de Troya y la inmediata posguerra —un meollo de hechos históricos, probablemente recordados con creciente inexactitud y luego elaborados en historias en prosa y, sin duda bastante pronto, en poemas cortos—. El poeta de la *Odisea* evita cuidadosamente repetir parte del contenido de la *Ilíada* misma, pero usa historias de la expedición de espionaje de Ulises a Troya, de la caída de la ciudad, de la pelea de Áyax y Ulises y de las variadas suertes de los supervivientes aqueos en sus vueltas a casa. Sobre todo, la muerte del rey Agamenón a manos de Clitemnestra y Egisto es mencionada en detalle tanto al principio como al final del poema (aunque el contexto del libro XXIV incluye uno de los raros ejemplos de elaboración posthomérica) [19]. Orestes es presentado repetidas veces ante Telémaco como ejemplo de lealtad y determinación juveniles, igual que Ulises es avisado de que no vuelva abiertamente a casa para no arriesgarse a correr la suerte de Agamenón. El *exemplum,* el cuento con moraleja, es un motivo recurrente de la *Ilíada* (especialmente la historia de la cólera de Meleagro contada a Aquiles, *Il.,* IX, 527-605) tanto como de la *Odisea,* y era sin duda un elemento común de gran parte o de la mayoría de la poesía heroica oral.

La práctica de la variación temática podría ser un incentivo de la expansión secundaria, así como una ayuda a la composición a gran escala en primer lugar. Hay partes de la *Odisea* que seguramente son más el resultado de la elaboración rapsódica que cualquier otra cosa (excepto el verso único ocasional) en la *Ilíada.* El viaje de Ulises al mundo de los muertos en el libro XI encarna un tema probablemente tradicional y familiar; pero su entrevista con Tiresias, su madre y ciertos compañeros muertos toma un giro distintivo peculiar cuando él es representado vagando en el Hades mismo y contemplando a sus grandes pecadores sometidos al castigo (*Od.,* XI, 568-600) —y ello es precedido

[18] *Od.,* I, 158-68; XIV, 61-71; XVI, 112-20; XX, 185-210.

[19] *Od.,* I, 35-43, 298-302; XXIV, 19-22, 96 y sig., 191-202.

por una lista de heroínas famosas totalmente inapropiada, si no definitivamente sospechosa (XI, 225-329)—. El tema del Hades es utilizado de nuevo, una vez más probablemente por un imitador, en el curioso «Segundo Nekyia» que abre el libro XXIV, cuando las almas de los pretendientes muertos son conducidos por Hermes fuera del escenario que es completamente ajeno a la visión homérica usual del Hades. Pero entonces la mayor parte del libro XXIV ha sido evidentemente remodelada y extendida a fondo, a partir de un núcleo más pequeño, probablemente por rapsodas en el siglo VII o a principios del VI a. C., los cuales desataron sus habilidades de virtuosos en las partes más populares del texto antes de que fuera registrado por escrito en su totalidad, en algún momento del siglo VI, para controlar las competiciones de recitación de los juegos panateneos.

Hasta aquí en cuanto a la mecánica de construcción y elaboración progresiva. ¿Qué puede decirse del poema en su conjunto, considerado como una obra de imaginación? (Porque eso, cualesquiera que sean los materiales preexistentes y las técnicas de repetición, es indudable que queda.) Puede juzgarse a dos niveles. En el primero y más superficial, es claramente una historia rica y divertida, fluida y hábil en su expresión, que alcanza a veces un grado de alta poesía. Ocasionalmente vacila el ímpetu, especialmente en las conversaciones y tramas de la segunda mitad; pero la habilidosa variación en los temas básicos y la combinación de aventuras de cuento tradicional con las memorias troyanas y las ideas especiales como el viaje de Telémaco al Peloponeso permiten que la trama central del regreso y la venganza de Ulises sostengan el peso de su tratamiento macizo. En un segundo nivel, más profundo, el poema está claramente enfocado en su personaje central, Ulises. Y así lo declara en las palabras que lo inician:

> Musa, dime del hábil varón que en su largo extravío,
> tras haber arrasado el alcázar sagrado de Troya,
> conoció las ciudades y el genio de innúmeras gentes.
> Muchos males pasó por las rutas marinas luchando
> por sí mismo y su vida y la vuelta al hogar de sus hombres.
>
> (I, 1-5; trad. de J. M. Pabón)

Su liberación de Calipso es el primer tema que deben discutir los dioses inmediatamente después de este prólogo, y aunque formalmente está ausente de la escena hasta el libro V, está presente en los pensamientos y palabras de todo el mundo. Por ello es casi continuamente el centro de atención.

«Conocer las ciudades y el genio de innúmeras gentes» ha convencido a veces a la crítica de que el principal compositor pretende que la experiencia de Ulises es a la vez espiritual e intelectual. De hecho, la expresión probablemente no quiere decir más que entre Troya e Ítaca visitó muchos lugares y a menudo tuvo ocasión de preguntarse si los habitantes eran «arrogantes, salvajes e injustos, u hospitalarios y temerosos de los dioses» (por ejemplo, en

VI, 120 y sig.). Incluso el poema, al final, revela cosas sobre él que le sitúan por encima del nivel de un personaje determinado, lleno de recursos, y picaresco. Algunos de sus episodios no hacen más que eso; cualquiera que fuese héroe de aventuras marinas en versiones anteriores, o de cuentos más sencillos de la vuelta a casa de un rey perdido tiempo antes, podemos estar seguros de que su papel consistía simplemente en tener éxito —ser heroico, pero poco más—. La impresión que nos da nuestra *Odisea* en su totalidad es bastante distinta. ¿Es sencillamente la multiplicidad de sus éxitos lo que le sitúa por encima, en otro plano? Seguramente no; es algo que tiene que ver, más bien, con la interrelación de las distintas circunstancias en las que se encuentra, junto con sus respuestas a las mismas y el efecto que en lo sucesivo tiene sobre otros.

Porque una de las señales de la fuerte concepción central del poema monumental es el que todos sus personajes (excepto en el caso de unas pocas adiciones probables en las escenas del mundo de los muertos) se vean afectados tan poderosamente por Ulises. Ninguno de ellos es ocioso en este aspecto, y ninguno es tratado como un simple mecanismo para dar lugar a nuevos acontecimientos. El viaje de Telémaco es promovido por su determinación de descubrir el destino de su padre, y sus anfitriones, Néstor y Menelao, están a su vez casi obsesionados por los recuerdos del hombre. Los pretendientes tratan repetidamente de autoconvencerse de que está muerto, y el conjunto de la situación en palacio, y no menos el desaliento y la confusión de Telémaco y Penélope, dependen del dilema creado por la larga ausencia de Ulises. Calipso «la ocultadora» es necesaria para iniciar ese dilema; Ulises mismo está aburrido, pero ella, a pesar de todo, está destrozada por la idea de perderle. Al rechazar su oferta de inmortalidad, Ulises decide prudentemente a favor del sentido común y la humanidad; pero incluso el que se le haga la oferta le hace algo más que humano, como deberíamos recordar cuando por fin vuelve, casi demasiado fríamente, a su esposa, hogar y posesiones a los que había afirmado amar por encima de todo. Los feacios, un pueblo medio mágico relacionado con los dioses y lejanos a los hombres ordinarios, no quedan menos afectados por su huésped naufragado. Nausícaa queda fascinada por él, y lo mismo, de manera distinta, su padre, Alcínoo, modelo de hospitalidad, pero también ocasionalmente fanfarrón, jactancioso y cómicamente obtuso. Despertar los recuerdos de Ulises es uno de los propósitos del episodio, pero otro es sin duda el situar al héroe en una especie de limbo entre la fantasía abierta de Circe y Calipso y las erráticas pero intensas realidades de Troya e Ítaca. En ese limbo, él, y el público con él, tiran juntos de los hilos del pasado y del futuro mientras los dispares elementos de la trama son astutamente conectados.

Una vez más, Ulises emerge más grande que antes, no sólo materialmente (había llegado a Esqueria desnudo, apaleado, suplicante, y se marcha con regalos que valían más que su parte perdida del botín de Troya), sino también —por mucho que titubeemos en usar la expresión— espiritualmente. El espíritu de Ulises no es sólo su *thymós,* esa parte de él que es la voluntad apasionada

de sobrevivir y que también sufre dolor, y que en griego literalmente quiere decir «hálito» o «espíritu»; es también algo para lo que el griego no tiene expresión propia, el conjunto de la experiencia del hombre que se refleja en su personalidad y comportamiento. ¿Se supone que debemos sentir ese aspecto en particular de Ulises, su experiencia de la mayoría de las cosas humanas y algunas divinas, una vez que ha recuperado el paisaje familiar de su isla nativa? Nos lo preguntamos —porque en ciertos aspectos la acción de la segunda parte del poema está demasiado concentrada para dejar esta faceta suya aparecer con gran claridad, al menos tras su revelación de sí mismo a Eumeo y Telémaco—. Las conversaciones de los libros XIV y XV eran la oportunidad obvia para que el poeta llame la atención acerca de Ulises, si es que había ocasión de hacerlo abiertamente; ya fuera entonces, o cuando Penélope por fin se decida a aceptarle como su marido. Desde luego el poeta no aprovechó la primera oportunidad. La precaución, y repetidas historias falsas que incluían indicios de que Ulises estaba cerca, son los principales elementos de aquellas escenas anteriores. Tan pronto como el héroe revela su identidad, y tras un breve instante de abrazos y regocijos, la conspiración continúa. Con Penélope es casi lo mismo, al menos para empezar. Pero entonces, al irse a la cama, él resume todas sus penalidades y aventuras y esboza la predicción de Tiresias de que había de hacer un último viaje y que tendría una muerte apacible en el mar (XXIII, 248-343).

Ésta es quizá la clave que necesitamos. Pues, en la mayor parte de su comportamiento, tanto antes como después de su triunfo, se ha parecido a un héroe ordinario, feroz y cruel con los pretendientes y los sirvientes desleales, generoso y justo con sus amigos. Hasta ahí, por tanto, un personaje de la *Ilíada*. Es en su conducta privada con su mujer, en el énfasis puesto en sus vagabundeos y sufrimientos, sus encuentros con seres divinos, su feliz pero incierto futuro, donde el papel de Ulises como hombre de experiencia más que humana queda subrayado. Jactancioso, excéntrico, hosco e infiel, todo ello lo había sido en algún momento de los veinte años desde que dejó su hogar; pero también valiente, lleno de recursos y apasionado, un conocedor de circunstancias y personas, de mujeres no menos que de hombres; sobre todo guiado divinamente por Atenea, con la bendición de todos los olímpicos excepto Poseidón (cuya cólera contra Ulises surgió del hecho de que éste cegara a su hijo Polifemo), y no porque fuera de descendencia divina, como Eneas, Aquiles o Sarpedón en la *Ilíada*, sino porque en último término era *polymetis*, «de múltiples consejos». La abundancia de recursos, la habilidad para asumir y tratar las cosas tal y como son, eran cualidades admiradas y recompensadas por los dioses, por Atenea sobre todo. Al permitir que Ulises experimentara el dolor, la frustración y los éxitos menores sin ser distraído ni por un momento de su meta última, al hacer de él la figura omnipresente que, perdido, disfrazado o completamente revelado, trae tanto verdad como fantasía al pasado heroico y al inestable presente, el poeta de la *Odisea* exhibe el toque de genio que sus materiales tradicionales no contenían o indicaban necesariamente.

III

HESÍODO

«¿Quién podría hablar lo bastante alto del aprendizaje del arte de escribir?», pregunta el historiador Diodoro (12, 13, 2). «Por este solo medio los muertos hablan a los vivos, y a través de la palabra escrita los que están muy separados en el espacio se comunican con aquellos que están lejanos como si fueran vecinos». El cuarto de milenio entre h. 730 y h. 480 en Grecia fue un período en el que la alfabetización vino a tener efectos de largo alcance en la literatura, haciendo posible una red infinitamente compleja de relaciones entre autores alejados unos de otros en el tiempo, el espacio o ambos, y permitiendo el desarrollo de una única cultura literaria unificada, a la que las diferencias locales sólo añadieron riqueza. Pues no es una coincidencia que, a medida que se extendió la alfabetización, se dio una conciencia creciente de identidad nacional, la helenidad universal de todos los que hablaban y escribían la lengua común. Este acontecimiento capital, la reinvención de la escritura, fue en sí mismo, más aún, sólo un elemento entre muchos dentro del gran relanzamiento de Grecia, que vino del redescubrimiento de un mundo más extenso tras siglos de aislamiento —siglos que, siguiendo el colapso de la cultura micénica escrita entre 1200 y 1100, habían olvidado todas las bellas artes y delicadas técnicas de la Edad del Bronce, reduciéndose cuanto quedaba al recuerdo de las grandes hazañas y de los grandes héroes, entronizados en las formas tradicionales de la poesía oral y cantados a los precarios establecimientos de refugiados de la franja costera de Asia Menor—.

Tiene sentido empezar un estudio del período alfabetizado de Grecia por Hesíodo, no porque haya la menor certeza de que fuera un poeta alfabetizado —de hecho hay mucho que decir en cuanto a que trabajara en la tradición de la poesía oral formularia que estaba estrechamente emparentada con la de Homero—, sino porque hizo algo nuevo e individual que señalaba el camino que había de tomar la poesía griega posterior. Pues mientras Homero mantie-

ne su propia personalidad enteramente separada de su poesía y no proporciona clave alguna de ningún acontecimiento fechable con el que pudiera relacionársele, Hesíodo es el primer poeta europeo que se presenta dentro de su obra como un individuo con un papel característico que representar. Y en *Los trabajos y los días* da el importante paso de abandonar la narrativa tradicional con su fondo de temas y escenas establecidos, en beneficio de un poema con argumento, quizá utilizando modelos de la cultura del Oriente Próximo como inspiración (aunque no podemos asegurar que los poetas griegos no hubieran emprendido ya la composición de literatura erudita de este tipo). Al combinar la forma y el estilo tradicionales con un «tono de voz» altamente individual y al extender el alcance de las funciones del poeta, Hesíodo estableció el modelo de lo que llamamos equívocamente poesía griega «arcaica», la literatura de un período de expansión territorial por medio de la colonización, de rápido cambio social y de sofisticados experimentos artísticos.

La fecha de la actividad poética de Hesíodo es algo muy debatido, pero poca duda puede haber de que se sitúa en algún momento del final del siglo VIII. Él mismo nos cuenta [1] cómo ganó un premio de poesía en una competición, en Calcis, en los juegos funerarios de Anfidamas, un calcídico muerto en una batalla naval de la guerra lelantina. Esta famosa guerra, que llevó a una parte tan importante de Grecia a aliarse que está exceptuada del desprecio general de Tucídides por las campañas de la Grecia arcaica (1, 15, 3), se entabló entre las ciudades eubeas de Calcis y Eretria por la posesión de la llanura de Lelanto que se extiende entre ambas. El límite superior de su fecha vendría dado por tanto por las empresas coloniales presumiblemente amistosas en las que se embarcaron conjuntamente ambas ciudades en Calcídica y en el oeste en Pitecusa y Cumas, h. 750. El límite inferior queda indicado por el hecho de que Aristóteles dice que fue una guerra de caballería a la antigua usanza *(Pol.,* 1289b36-39); debe, por tanto, ser anterior al advenimiento de los hoplitas y las tácticas de falange, h. 700-680. Hoy tenemos confirmación arqueológica de esta fecha: el establecimiento de la colina de Jerópolis, cerca de Lefkandi en Eubea, en el extremo oriental (eretrio) de la llanura de Lelanto, fue destruido sin reocupación poco antes de 700, tras una ocupación constante desde finales de la Edad del Bronce. El funeral de Anfidamas y la victoria de Hesíodo se dan, por tanto, en el último tercio del siglo VIII.

Su padre, nos cuenta, dejó la ciudad eolia de Cime para ir a la Grecia continental:

> Así mi padre y también tuyo, gran necio Perses, solía embarcarse en naves necesitado del preciado sustento. Y un día llegó aquí tras un largo viaje por el ponto abandonando la eolia Cime en una negra nave. No huía del bienestar ni de la riqueza o la dicha, sino de la funesta pobreza que Zeus da a los

[1] *T. y D.,* 654-59, con glosas; Plutarco, *Mor.,* 153 y sig.

hombres. Se estableció cerca del Helicón en una mísera aldea, Ascra, mala en invierno, irresistible en verano y nunca buena.
(*T. y D.*, 633-40; trad. de A. Pérez Jiménez)

No se explica que el padre de Hesíodo dejara Asia por la menos fértil y aparentemente superpoblada Grecia continental. Pero es de notar que la fecha de su mudanza, que debió de darse hacia 750 o poco después, cae dentro del mismo período en que otros, ellos mismos mercaderes marítimos, estaban dejando Cime para compartir con los eubeos la colonización de Cumas en Campania. El padre de Hesíodo se convirtió, según los testimonios, en granjero, porque el poeta y su hermano recibieron una herencia agrícola. La magnitud de esta empresa agrícola se ha visto a veces románticamente rebajada. De hecho, *Los trabajos y los días* presupone más bien hacendados que campesinos. El granjero no trabaja solo, sino que puede emplear a un amigo (370), así como a esclavos (502, 573, 597, 608, 766); tiene un gallardo labrador libre, de cuarenta años de edad, para seguir al arado, y un muchacho esclavo para echar la simiente (441—46; cf. 469-71), junto con una criada para la casa (405, 602). En cuanto a animales de tiro, tiene bueyes y mulas de arar (405, 607 y sig.). Por otra parte, no puede permitirse supervisar simplemente el trabajo de otros: también debe participar (458-61). A pesar de todas las pretensiones de pobreza de Hesíodo (638; cf. 376 y sig.), la vida en Ascra no puede haber sido demasiado incómoda.

Se conservan tres poemas con el nombre de Hesíodo, junto a una legión de fragmentos de otras obras que le fueron atribuidas en la Antigüedad; todos están compuestos en hexámetros dactílicos y en el lenguaje convencional de la épica. De los tres que se conservan, uno, el *Escudo de Heracles,* es indudablemente espurio y probablemente pertenece al siglo VI [2]. De los otros dos, los más severos de los críticos antiguos sólo concedían que fuera de Hesíodo *Los trabajos y los días* (cf. Pausanias, 9, 31, 3). Pero el poeta es nombrado en la *Teogonía,* 22, y requiere cierto retorcimiento interpretar el contexto de tal manera que niegue que el poeta se está nombrando aquí a sí mismo. Más aún, a pesar de la disparidad general de sus materias temáticas, los dos poemas ofrecen versiones del mito de Prometeo que, como ha mostrado Vernant [3], engranan la una con la otra, y su estrecha relación en cuanto a lenguaje, métrica y prosodia, por una parte, los sitúa en otra esfera que a Homero, y, por otra, que al *Escudo.*

Si ambos son efectivamente obra de Hesíodo, la prioridad de la *Teogonía* es fácil de establecer, pues la introducción de *Los trabajos y los días,* 11-23, aparece explícitamente como modificación de una doctrina de la *Teogonía:* después de todo, no hay sólo un tipo de Eris (discordia), como se dijo en *Teog.*,

[2] Cook, 1937, estudia su posible fecha.
[3] Vernant, 1980, 184-85.

225 y sig.; hay dos discordias, una benéfica y otra lucha destructiva. La misma conclusión queda sugerida por la forma de Hesíodo de tratar el mito de Prometeo y Pandora en los dos poemas. En la *Teogonía* leemos con detalle acerca del pecado de Prometeo y de la creación y atavío de Pandora (501-616), mientras que en *Los trabajos y los días* Hesíodo pasa de largo la primera parte de la historia con dos versos (47 y sig.), y se demora largamente en la historia subsiguiente de Pandora y el cántaro [4] (49-105). En *Los trabajos y los días,* de hecho, Hesíodo parece presuponer el conocimiento de la *Teogonía.* Este último desde luego puede ser el mismo poema al que Hesíodo se refiere en *T.* y *D.,* 654 y sigs., el ganador del concurso del funeral de Anfidamas. Pues la obra de competición era un *hymnos,* y el trípode del premio fue dedicado por el poeta a las Musas del Helicón en el punto mismo en que se lo inspiraron. La *Teogonía,* dirigida a las Musas del Helicón, describe esa primera inspiración (22-35) y está caracterizada asimismo como un *hymnos* (33; cf. 11, 37, 51).

El poema empieza con una larga invocación a las Musas (1-115), también de la naturaleza de un himno «homérico», celebrando su poder así como su piedad por cantar a las generaciones de los dioses. Son hijas de Zeus y Memoria, un parentesco que recuerda la larga tradición de la recitación oral, cuando la habilidad de un bardo dependía de hecho sólo de la memoria propia y de la de sus predecesores. Fueron ellas las que «una vez enseñaron a Hesíodo un hermoso canto, mientras cuidaba de sus ovejas al pie del divino Helicón» (22-23) y «me dieron un cetro, cortando una fina rama de laurel florido, e insuflaron en mí una voz divina, de manera que pudiera cantar lo que había de venir y lo que había sido. Y me ordenaron cantar la raza de los benditos inmortales y siempre celebrarlas a ellas como primera y última actividad» (30-34).

Así empieza Hesíodo su relato de la creación y de la sucesión de divinidades que la han dirigido desde el principio. En parte una narración de su desarrollo, en parte un relato del *status quo* teológico, está construido sin demasiada cohesión, con pasajes en los que se clasifica a unos trescientos dioses de acuerdo con su genealogía, y con historias más pausadas intercaladas. No se da causa de la Creación misma: Caos, el vacío inerte, simplemente «vino a la existencia», seguido de la Tierra, el Tártaro y Eros (el Amor). Del Caos nacieron Erebo y la Noche, que vinieron a ser los padres del Éter (el aire claro superior) y del Día; de la Tierra procedieron el Cielo (Urano), los Montes y el Mar. Luego la creación se llena con tres líneas principales de descendencia, de la Noche, de la Tierra y el Cielo, del Mar. La línea principal es la de la Tierra y el Cielo, que lleva a través de las generaciones de los Titanes y Cronos a Zeus mismo. El primer mito desarrollado (154-210) describe el destronamiento de Urano, castrado por Cronos, y el nacimiento de Afrodita de sus genitales

[4] Un cántaro *(pithos),* y no la caja familiar a la tradición europea posterior, que deriva de Erasmo; cf. Panofsky, 1962, y West, 1978a, acerca de *T. y D.,* 94.

cortados; el segundo (453-506), tras otra larga sección de genealogías, cuenta la historia de Crono, que decidió comerse a los dioses, sus hijos, para impedir su derrocamiento por uno de ellos; pero fue engañado para que devorara una piedra en lugar de Zeus y fue sustituido a su vez.

Por esta época, Hesíodo ha perdido su interés por la cosmogonía, y no dice más de la manera en que las cosas vinieron a la existencia. El resto del poema se ocupa de explicar el mundo más que de identificar fases de su desarrollo. Así, el ascenso de Zeus va seguido de una lista de los hijos del Titán Japeto, que hace las veces de introducción a la historia de Prometeo y Pandora [5] y la creación de las mujeres, y los fenómenos del sacrificio y el fuego (507-616). Aquí la escena se vuelve a ampliar para presentar un resurgimiento de los Titanes y su derrocamiento final por Zeus (617-720). Sigue un relato del Tártaro, donde Zeus los encerró, la guarida del Sueño, la Muerte, Cerbero y la Estigia (721-819). Es un preludio de la lucha entre Zeus y el monstruo Tifón, el hijo menor de la Tierra (820-80); cuando Zeus resulta victorioso, es elegido rey de los dioses y da a cada uno de los inmortales su esfera de actividad (881-85). A partir de este punto, el poema se extiende en una larga serie de bodas y asuntos amorosos, empezando por los del mismo Zeus, luego los de los otros dioses, diosas y ninfas y terminando con una transición al *Catálogo de las mujeres,* un largo poema del que sólo se conservan fragmentos.

En la *Teogonía* hay muchas partes que los sucesivos editores han considerado espurias [6], pero están en desacuerdo fundamentalmente en su elección de los pasajes sospechosos, y es difícil encontrar criterios seguros para juzgar las interpolaciones en un autor como Hesíodo. Los dos poemas suyos que se conservan muestran cierto carácter difuso, una tendencia a desviarse de la materia de la que tratan, que lleva a que dudemos si alguna vez tuvieron una disposición lógica o rigurosa. Sin embargo, se puede estar de acuerdo en que el final de la *Teogonía* no es como Hesíodo lo dejó: después de todo, podríamos esperar que lo acabara con una invocación a las Musas, como había prometido al principio (34). Hay algunos datos de que el final del poema fue remodelado para suavizar la transición al *Catálogo de las mujeres,* que le sigue sin ruptura en algunos manuscritos.

Heródoto consideraba a Homero y Hesíodo como los fundadores de la teología griega (2, 53), y la *Teogonía* es el único relato coherente de la misma que se haya conservado de este primer período. Para la mentalidad moderna, la teología de Hesíodo es motivo de perplejidad: los poderes de la naturaleza están concebidos, bien como entidades geográficas, como cuando los hijos del Cielo son escondidos en un hueco de la Tierra (157 y sig.), bien como completamente antropomórficos, como cuando el mismo Cielo sufre la castración (178 y sigs.). Los dioses olímpicos, en contraste, son siempre antropomórficos. Las

[5] Para el significado fundamental de este mito, véase Vernant, 1980, 168-85.

[6] Cf. Edwards, 1971, 4-6.

creencias de Homero eran evidentemente similares. Sus dioses eran indefectiblemente humanos, pero alude a los viejos poderes al hacer que el Océano y Tetis sean los progenitores de los dioses (*Il.*, XIV, 201 y sigs.). Los mitos de Homero y Hesíodo sobre la creación pronto resultaron insatisfactorios, y para sustituirlos se adujeron causas impersonales, ya sean abstractas, como cuando Alcmán (h. 600) lo explicaba todo en términos de Fin y Medios (*Tekmor* y *Poros*, fr. 5, 2, ii; fr. 1, 14 glos.), o concretas, como cuando en el siglo VI los filósofos jónicos buscaban una sustancia primera entre los cuatro elementos. Aunque los olímpicos nunca perdieron su sencilla naturaleza antropomórfica, ridiculizada y todo por Jenófanes en fecha tan temprana como h. 530 (cf. frs. 21B 10-16 DK), la ambigüedad del punto de vista de Hesíodo sobre los poderes de la creación siguió siendo característica de mucho pensador religioso griego incluso en el período clásico, y mucho más, obviamente, en relación con los poderes esenciales para la vida humana, la Madre Tierra, los dioses de los ríos y las ninfas de las fuentes. En Hesíodo estas divinidades se codean con poderes más abstractos, como la Fatiga, el Hambre, la Pena y los otros hijos de la Lucha, así como con monstruos puramente fantásticos, como la Quimera, la Esfinge, etc., en los cuales cualquier creencia literal fue abandonada por los griegos de tiempos posteriores.

Conceptos teológicos de tipo tan dispar, está claro, debieron de llegar hasta Hesíodo procedentes de más de una tradición, por no mencionar su propia inventiva. Hasta qué extremo la cosmogonía y la teología que se despliegan en este poema hubieran parecido novedosas o excepcionales a un público del siglo VIII es difícil de precisar; desde luego, a pesar de cierta similitud general en el enfoque, no todo es compatible en detalle con Homero, y parte del material de la *Teogonía* muestra, de hecho, estrechas afinidades con la teología de Egipto y Oriente Próximo. Se han encontrado paralelismos llamativos en textos hititas y babilónicos en lo referente a la sucesión Urano-Cronos-Zeus y la lucha de Zeus con Tifón [7].

El segundo poema de Hesíodo, *Los trabajos y los días*, es, como la *Teogonía*, una celebración del poder de Zeus, invitando a las Musas a que le ofrenden un himno. Zeus es la fuente de la justicia, y Hesíodo va a emprender la instrucción de su hermano Perses en la verdad (1-10). Aunque las instrucciones y reflexiones que siguen son en su mayoría de aplicación muy generalizada, Hesíodo llama al orden constantemente a su hermano con alguna moraleja dirigida con intención punzante [8]. La primera verdad es que hay dos tipos de contención (Eris): la competencia constructiva y la rivalidad destructiva (11-26). Desde este punto surgen dos de los temas importantes del poema: que Perses debería abandonar la lucha destructiva que ha estropeado las relaciones entre los dos hermanos —aquí Hesíodo aprovecha la oportunidad para extenderse

[7] Detalles en West, 1966, 19-30, 106 y sig., 379 y sig.

[8] Sobre si Perses fue real o ficticio, véase West, 1978a, 33-40.

sobre las virtudes de la justicia— y que debería en cambio permitir que el espíritu de competencia le dirigiera hacia una vida de trabajo honrado en la granja. El hecho de que es un mundo duro, con sacrificio y sufrimiento como destino adjudicado al hombre, queda ilustrado por dos mitos. En el primero, Hesíodo recupera la historia de Pandora empezada en la *Teogonía* —su creación y atavío, y el cántaro del que salieron todos los males para invadir el mundo, quedando encerrada sólo la Esperanza (42-105)—. Parece un cuento tradicional ligeramente chapucero en cuanto que no apunta ninguna razón real por la que la fuga de la Esperanza fracasara. Pero lo que importa es la ambigüedad de la posición de la Esperanza: expresa la ambigüedad esencial de la vida humana, en la que están mezclados inextricablemente el bien y el mal, la felicidad y el infortunio [9]. El motivo del cántaro como prisión también aparece en *Ilíada,* V, 385-91, donde se guarda en un recipiente de bronce a Oto y Efialtes, pero el paralelo más estrecho con Hesíodo está en *Ilíada,* XXIV, 527 y sigs., donde Aquiles habla de los dos *pithoi* que están a la entrada del palacio de Zeus, y que contienen uno el mal y el otro el bien, y Zeus extrae de ellos para los hombres su combinación de buena y mala fortuna en la vida. El segundo de los mitos de Hesíodo incluidos para ilustrar la dureza de la vida es el de las edades metálicas de la humanidad, una historia lúgubre sobre la degeneración desde los tiempos de Crono, cuando los hombres de la raza de oro vivían como dioses sin preocupaciones en el mundo, a través de las de plata y bronce hasta la propia raza de hierro de Hesíodo (106-201). De nuevo aquí tenemos una historia evidentemente tradicional, adaptada con cierta crudeza. Porque Hesíodo no podía ajustar esta historia de decadencia progresiva con su descripción de los Siete contra Tebas o los aqueos ante Troya. Por ello intercaló una era de héroes o semidioses, no metálica, entre el bronce y el hierro. Una indicación más, seguramente concluyente, de que este mito es adaptación de una fuente extranjera es su contradicción con la *Teogonía,* en la que el tiempo de Crono no es paradisíaco en absoluto, sólo una fase del camino del progreso hacia el reino de Zeus.

Su relato sobre la raza de hierro se cambia rápidamente de la descripción en presente a la profecía de un futuro aún más torvo:

> Y luego, ya no hubiera querido estar yo entre los hombres de la quinta generación sino haber muerto antes o haber nacido después; pues ahora existe una estirpe de hierro. Nunca durante el día se verán libres de fatigas y miserias ni dejarán de consumirse durante la noche, y los dioses les procurarán ásperas inquietudes; pero, no obstante, también se mezclarán alegrías con sus males. Zeus destruirá igualmente esta estirpe de hombres de voz articulada, cuando al nacer sean de blancas sienes. Despreciarán a sus padres apenas se hagan viejos y les insultarán con duras palabras, cruelmente, sin advertir la vigilancia de los dioses. No podrían dar el sustento debido a sus padres ancianos aqué-

[9] Vernant, 1980, 184-85.

llos, cuya justicia es la violencia, y unos saquearán las ciudades de los otros. Ningún reconocimiento habrá para el que cumpla su palabra ni para el justo ni el honrado, sino que tendrán en más consideración al malhechor y al hombre violento. La justicia estará en la fuerza de las manos y no existirá pudor; el malvado tratará de perjudicar al varón más virtuoso con retorcidos discursos y además se valdrá del juramento. La envidia murmuradora, gustosa del mal y repugnante, acompañará a todos los hombres miserables. Es entonces cuando Aidos y Némesis [10], cubierto su cuerpo con blancos mantos, irán desde la tierra de anchos caminos hasta el Olimpo para vivir entre la tribu de los Inmortales, abandonando a los hombres; a los hombres mortales sólo les quedarán amargos sufrimientos y ya no existirá remedio para el mal.

(*T. y D.*, 174-201; trad. de A. Pérez Jiménez)

Hesíodo desarrolla ahora el tema de la Justicia, presentada por su antónima Hybris; la doctrina de que el poder es derecho, que toma cuerpo en la fábula del gavilán y el ruiseñor. Ésta, la primera fábula de la literatura griega que se conserva, apunta la senda que Perses debe evitar (y los príncipes cuando imparten justicia), y el camino a la justicia que se ha de seguir (202-92). Es de notar que la opinión de alguna manera radical sobre la ilegalidad y deshonestidad de los príncipes que se desarrolla aquí va en contra de la opinión favorable sobre los príncipes que se encuentra en la *Teogonía* (por ej., 80-93). Puede que Hesíodo sea ahora más viejo y más sabio; puede ser sólo que el halago a los príncipes encajara para la ocasión del funeral de Anfidamas. En cualquier caso, se plantea la pregunta del tipo de ocasión para el que se compuso *Los trabajos y los días*. La preocupación de Hesíodo por la ética y por la justicia de Zeus es todo un mundo lejano de la vieja opinión aristocrática sobre el derecho divino de los reyes, que no se cuestiona en la *Ilíada* y que prevalece aún con mucho margen en la *Odisea*, aunque el comportamiento autocondenatorio de los pretendientes principescos de Penélope señale el inicio de la duda. En particular, es de notar que en opinión de Hesíodo la injusticia lleva en último término a la guerra como el peor de los males (276 y sigs.). La guerra, desde luego, es el deporte de los príncipes, y en este pasaje Hesíodo sobre todo da la espalda a Homero y la tradición heroica.

De la justicia se vuelve Hesíodo al tema más amplio del trabajo: la actitud y el equipo del granjero y casero son prescritos con el mayor detalle, un calendario de todas las faenas anuales (293-617). Toda esta parte, la más larga del poema, es de un valor incalculable por la aproximación que nos da a la vida y perspectiva de un griego ordinario del siglo VIII. No hay el menor romanticismo sobre la vida rural, como el que Virgilio había de incluir en sus *Geórgicas:* el acercamiento romántico es característico no del hombre del campo, sino del morador de la ciudad, y no es accidental que lo encontremos por vez primera en la era helenística, cuando empezó a surgir la sociedad verdaderamente urba-

[10] Aidos = «vergüenza», «respeto»; Némesis = «temor», «desaprobación pública».

nizada. Hesíodo no se hace ilusiones sobre la vida en la granja. He aquí el relato del invierno:

> El mes de Leneo (fines de enero/principios de febrero), malos días, todos fatales para los bueyes; defiéndete de él y de las heladas que aparecen terribles al soplar el Bóreas sobre la tierra, cuando en su marcha a través de la Tracia criadora de caballos se insufla en el vasto ponto encrespándolo. Muge a su paso la tierra y el bosque. En los valles de las montañas derriba muchas encinas de elevada copa y gruesos pinos y los hace caer a la tierra fecunda. Entonces por todas partes resuena el bosque inmenso; las fieras tiemblan y meten su rabo bajo los genitales, incluso las que tienen la piel cubierta de lana; pero ahora el viento helado penetra también en ellas aunque sean de velludo pecho. También atraviesa la piel del buey, que no lo puede resistir, y corre igualmente a través de la cabra de largo pelo. Pero por los rebaños de ovejas ya no, gracias a sus espesas lanas, no logra meterse el soplo del viento Bóreas. Hace encorvarse al viejo...
>
> (*T. y D.*, 504-18; trad. de A. Pérez Jiménez)

Y sigue dando consejos sobre el tipo de botas y zamarra y gorro de fieltro que el granjero debería usar contra el mal tiempo.

El ser granjero, sin embargo, no es la única carrera que Hesíodo tiene en perspectiva. Si, en su lugar, la vida de un mercader marino parece que ofrece atractivos, como le ocurrió al padre de Hesíodo, entonces hay que tener en cuenta ciertas palabras de advertencia y consejo (618-94). Sea cual sea el medio de vida, la base indispensable es la familia —incluso si la prudencia económica exige su estricta limitación (376 y sig.)—, y ello requiere la elección de una esposa. Para Hesíodo esto parece motivo de lamentación, y en su misoginia se anticipa a Semónides (véase págs. 175 y sigs.). En la *Teogonía,* lo peor que pudo hacer Zeus como plaga para la humanidad fue crear a la mujer (570-612), y el Amor (*Philotes)* y la Mentira están vinculados como hijos de la Noche (224). En este poema, la necesidad de escoger una buena esposa y de tratarla bien sirve ampliamente de ocasión para advertir de los estragos que puede ocasionar una mala esposa (cf. 373 y sigs.):

> A madura edad llévate una mujer a tu casa, cuando ni te falte demasiado para los treinta años ni los sobrepases en exceso; ése es el matrimonio que te conviene. La mujer debe pasar cuatro años de juventud y al quinto casarse. Cásate con una doncella, para que le enseñes buenos hábitos. (Sobre todo, cásate con la que vive cerca de ti), fijándote muy bien en todo por ambos lados, no sea que te cases con el hazmerreír de los vecinos; pues nada mejor le depara la suerte al hombre que la buena esposa y, por el contrario, nada más terrible que la mala, siempre pegada a la mesa y que, por muy fuerte que sea su marido, le va requemando sin antorcha y le entrega a una vejez prematura.
>
> (*T. y D.*, 695-705; trad. de A. Pérez Jiménez)

Por último, unas pocas líneas sobre la amistad llevan a su término esta parte del poema (706-23).

Muchos críticos han considerado espurio el resto de *Los trabajos y los días.* Por interesante que sea para el estudioso de la religión, la lista detallada de los tabúes que contiene (724-64) parece expresar una primitiva estrechez de miras contrapuesta al amplio y elevado concepto de la justicia de Zeus, el que todo lo ve. Incluso es una experiencia común el que en sociedades sin sofisticación los más religiosos modelos de honradez en los tratos comerciales no son en modo alguno incompatibles con la red más tupida de supersticiones. Se ha barajado una controversia similar acerca de la última parte del poema —los *Días* (765-828)— que proporciona una lista de días propicios o nefastos para varias empresas. Pero aquellos que declararan estos versos espurios habrían de soportar la carga de probar su afirmación [11].

No hay duda de que el conjunto del poema carece de aquella calidad arquitectónica que llamaba la atención de todos los lectores de la *Ilíada* y la *Odisea.* Aquellos poemas parecían perderse unas veces en digresiones, otras permanecían demasiado tiempo en una escena, y otras repetían un tema un poco tediosamente, pero nadie puede dudar de que tienen un principio, una parte media y un final en el pleno sentido de la definición famosa de Aristóteles. Por otra parte, acerca de *Los trabajos y los días* se han expresado dudas desde que en el siglo II d. C. estableció Pausanias que, de acuerdo con los beocios, el texto del poema empezaba en nuestro verso 11 (9, 31). Un crítico moderno tras otro han condenado el final del poema, e incluso en la parte media el aparato crítico se encrespa con palabras como *suspecta, damnavit, delevit, proscripsit, seclusit* —los eruditos han tratado durante años de hacer un discurrir lógico del poema, cortando, arreglando y reescribiéndolo—. El problema está en que le están pidiendo demasiado. Le están pidiendo que sea una progresión lógica (como cada uno de los poemas homéricos es una progresión narrativa); están tratándolo como si fuera un manual práctico de agricultura o un poema sobre la justicia, con un argumento continuo. Juzgado con ese criterio, no logra sobrevivir a modelos elementales de lógica, coherencia estructural y consistencia.

Por supuesto, hay que juzgarlo siguiendo unas pautas muy distintas. Es el primer intento en la literatura occidental de componer una obra a gran escala sin la armazón de una línea narrativa concreta. De hecho, es una aventura extraordinariamente audaz. En la *Teogonía,* Hesíodo tenía una línea genealógica que seguir, que era a su vez un hilo narrativo; en el *Catálogo de las mujeres* simplemente añadió una historia a otra (él o quienquiera que fuera el autor). El título alternativo del poema es "Η Οἶαι *(Ehoiai);* cada episodio nuevo empieza con ἢ ὅιαι, «como esas mujeres que...» (o el singular ἢ ὅιη, «como esa mujer que...»), seguido de la historia de sus amores, normalmente con un dios, y el nacimiento de héroes. Un poema así no necesitaba estructura, y podía obviamente continuar mientras alguien quisiera oírlo; los episodios podían disponerse en cualquier orden. Pero *Los trabajos y los días* tiene un propósito:

[11] Para una revisión de estos problemas, véase West, 1978a, 346-50.

explicar por qué la vida es una sucesión incesante de trabajo y ofrecer consejos que harán que el trabajo sea provechoso y tolerable. Y lo hace dentro de un marco dramático: la lucha de Hesíodo con su hermano Perses.

Si en la *Teogonía,* no hubiera tal fárrago de elementos griegos y orientales, el carácter oriental de gran parte de *Los trabajos y los días* habría pasado inadvertido, puesto que es en tantos aspectos el manantial de una visión esencialmente griega de la vida. Sin embargo, tiene sus antecedentes en Oriente y en Egipto. El mito de las edades metálicas del hombre, ya lo hemos observado, no era original de Hesíodo; faltan paralelos exactos, pero las analogías más cercanas están en los mitos zoroástricos [12]. El poema en su conjunto tiene muchas contrapartidas en Egipto y en Oriente Próximo, obras didácticas sobre la vida y el comportamiento que, sin embargo, encarnan típicamente los consejos de un padre a su hijo [13]. La variante de Hesíodo, el consejo de hermano a hermano, es quizá original, y no hay por qué buscar motivos de cambio más allá de las propias circunstancias del poeta. Los textos egipcios de este género se extienden desde el Imperio Antiguo a la dinastía saíta más allá de la época en que vivió Hesíodo, e incluye exhortaciones a la faena agrícola en el contexto de una relación entre el hombre y dios, que no está en absoluto alejada en cuanto a su espíritu de la visión que Hesíodo tiene de Zeus. Se han encontrado textos similares en Oriente Próximo, en Ugarit y otros lugares, y está claro que los sumerios (a quienes les encantaban las fábulas de animales similares a la del gavilán y el ruiseñor de Hesíodo), los hurritas y los babilonios sucumbieron todos a la tentación humana de buscar poner orden en las vidas ajenas. En un tema tan universal hemos de tener cuidado para no convertir la coincidencia en regla. Los argumentos de textos como las *Instrucciones de Ninurta* a su hijo, un almanaque de granjero sumerio, son especialmente peligrosos a la vista de lo universal de las exigencias de la vida agrícola. Incluso hay bastantes elementos en las sumerias *Instrucciones de Suruppak,* los babilónicos *Consejos de sabiduría* y las egipcias *Instrucciones* para situar a Hesíodo en la corriente principal de un tipo de literatura que disfrutó de popularidad en Oriente (aunque no lo suficiente para identificar a una fuente en especial o para establecer una fecha de la llegada de este género a Grecia).

Algunos rasgos de la poesía de Hesíodo pueden chocar al lector moderno por lo curiosamente trasnochado o «arcaico» en comparación incluso con Homero. M. L. West ha observado la diferencia entre el carácter expansivo y elocuente de los discursos en Homero y las expresiones breves, bastante rígidas, que Hesíodo pone en boca de sus personajes: «pequeñas expresiones secas, vaciadas de la retórica homérica, y arcaicamente formales» [14]. Así, la narración de historias de Hesíodo parece en comparación ingenua y carente de la profun-

---

[12] West, 1978a, 172-77.

[13] Para un estudio de la literatura sapiencial de Oriente Próximo, véase West, 1978a, 3-15.

[14] West, 1966, 74.

didad psicológica de Homero, a la vez que su tendencia a la repetición, y algunos trucos estilísticos, como su utilización de juegos de palabras (el «deshuesado» = el pulpo, ἀνόστεος, *T. y D.*, 524; el «objeto de cinco ramas» = la mano, πεντόζοιο, *T. y D.*, 742) pueden contribuir a crear cierta impresión de primitivismo. Pero contra esto deberíamos recordar la energía y vitalidad de su poesía y lo autoritario de su tono, a veces solemne, a veces casi sardónico. Incluso en sus pasajes más idílicos hay una robustez atractiva y una ausencia de sentimentalismo, como la descripción del duro verano en sus instrucciones para las actividades de cada estación:

> Cuando el cardo florece y la cantora cigarra, posada en el árbol, derrama sin cesar por debajo de las alas su agudo canto, en la estación del agotador verano, entonces son más ricas las cabras y mejor el vino, más sensuales las mujeres y los hombres más débiles, porque Sirio les abrasa la cabeza y las rodillas, y su piel está reseca por la calina. Entonces sí que debes procurarte la sombra de una roca, vino biblino, un buen pan, leche de las cabras que ya empiezan a estar secas, y carne de una becerra apacentada en el bosque todavía no parida y de cabritos primogénitos. Bebe luego el rojizo vino, sentado a la sombra, con el corazón harto de comida y la cara vuelta de frente al brioso Céfiro; de una fuente inagotable y destilada que sea limpia, vierte tres partes de agua y echa la cuarta de vino (*T. y D.*, 582-96) [15].

(Habría que leer esto sin olvidarse de 500-03: «La esperanza no es un buen compañero para el hombre pobre, que se sienta cerca de donde la gente se reúne para charlar cuando él no tiene una subsistencia decente. Díselo a tus sirvientes mientras aún estemos a mediados del verano. 'No siempre será verano: construíos refugios'».)

Hay una verdadera dignidad en muchos fragmentos: en el proemio de la *Teogonía*, o la descripción de las ciudades justas e injustas en *T. y D.* (225-47), o el relato de los honores de Hécate en la *Teogonía*, un pasaje que ilustra bien cuán efectiva puede ser una sencilla repetición:

> ἡ δ' ὑποκυσαμένη Ἑκάτην τέκε, τὴν περὶ πάντων
> Ζεὺς Κρονίδης τίμησε, πόρεν δέ οἱ ἀγλαὰ δῶρα,
> μοῖραν ἔχειν γαίης τε καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης·
> ἡ δὲ καὶ ἀστερόεντος ἄπ' οὐρανοῦ ἔμμορε τιμῆς,
> ἀθανάτοις τε θεοῖσι τετιμένη ἐστὶ μάλιστα.
> καὶ γὰρ νῦν, ὅτε πού τις ἐπιχθονίων ἀνθρώπων
> ἔρδων ἱερὰ καλὰ κατὰ νόμον ἱλάσκηται,
> κικλήσκει Ἑκάτην· πολλή τέ οἱ ἕσπετο τιμὴ
> ῥεῖα μάλ', ᾧι πρόφρων γε θεὰ ὑποδέξεται εὐχάς·
> καὶ τέ οἱ ὄλβον ὀπάζει, ἐπεὶ δύναμίς γε πάρεστιν.
> ὅσσοι γὰρ Γαίης τε καὶ Οὐρανοῦ ἐξεγένοντο

[15] Este pasaje está imitado en el *Escudo de Heracles*, 393-97, y por Alceo (fr. 347).

καὶ τιμὴν ἔλαχον, τούτων ἔχει αἶσαν ἁπάντων·
οὐδέ τί μιν Κρονίδης ἐβιήσατο οὐδέ τ' ἀπηύρα
ὅσσ' ἔλαχεν Τιτῆσι μετὰ προτέροισι θεοῖσιν,
ἀλλ' ἔχει ὡς τὸ πρῶτον ἀπ' ἀρχῆς ἔπλετο δασμός·
οὐδ', ὅτι μουνογενής, ἧσσον θεὰ ἔμμορε τιμῆς,
[καὶ γέρας ἐν γαίηι τε καὶ οὐρανῶι ἠδὲ θαλάσσηι,]
ἀλλ' ἔτι καὶ πολὺ μᾶλλον, ἐπεὶ Ζεὺς τίεται αὐτήν. (411-28)

[Embarazada ésta (Asteria), parió a Hécate, a la que Zeus Crónida honró sobre todos y le procuró espléndidos regalos, la suerte de participar en la tierra y el mar estéril. Ella también obtuvo en lote la dignidad que confiere el estrellado cielo y es especialmente respetada por los dioses inmortales. Todavía ahora, cuando alguno de los hombres de la tierra propicia celebra magníficos sacrificios según costumbre, invoca repetidamente a Hécate. Muy fácilmente obtiene gran honor aquel cuyas súplicas acepta complaciente la diosa, y le concede prosperidad puesto que está en su mano. Pues cuantos nacieron de Gea y Urano y obtuvieron honras, ella posee el lote de todos ellos. En nada la maltrató el Crónida ni tampoco le quitó nada de lo que recibió en suerte entre los primeros dioses, los Titanes; sino que sus atribuciones son las mismas que tuvo desde el principio. Y no por unigénita la diosa obtuvo en lote menos dignidad (...), sino todavía mucho más aún, puesto que Zeus la respeta.]

(Trad. de A. Pérez Jiménez)

La individualidad y el poder de la imaginación de Hesíodo puede verse óptimamente comparándolo con la obra de uno de sus imitadores, el poema épico corto conocido como el *Escudo de Heracles (Scutum* o *Aspis),* que nos ha sido transmitido en los manuscritos medievales junto con la *Teogonía* y *Los trabajos y los días.* Se trata de un relato débil y embrollado de la lucha entre Heracles y Cicno, con un largo pasaje fuera de contexto, que parafrasea los relatos homéricos sobre los escudos de Aquiles (*Il.,* XVIII, 478-607) y Agamenón (*Il.,* XI, 32-40), en el que se describe el escudo de Heracles. En su conjunto, carece de la fuerza e ingenio de Hesíodo, y sus efectos dependen de una mera acumulación de detalles, preferiblemente sensacionalistas:

Estaba a su lado la Tiniebla lamentable y terrible, pálida, negra y exhausta por el hambre, de hinchadas rodillas; grandes uñas había al extremo de sus manos. De las narices le caían mocos y la sangre resbalaba desde sus mejillas al suelo. Estaba en pie con terrible mueca, y en sus hombros se había acumulado gran cantidad de polvo, mojado por el llanto (264-70).

Éste es uno de los pasajes menos digresivos; otras escenas menos estremecedoras son adaptaciones bastante torpes de Homero. La obra no puede apoyarse en nada para adjudicarse a Hesíodo, aunque muestra una familiaridad estrecha con su obra genuina y fue diseñada para que encajara en el *Catálogo de las mujeres:* empieza por una sección sobre la madre de Heracles, Alcmena, que se abre con las palabras ἢ οἵη (cf. *supra,* pág. 118).

Siguen sin resolver dos cuestiones importantes de la erudición hesiódica: su relación con Homero y su manera de componer. Aunque hoy parece claro que Hesíodo estaba en activo a fines del siglo VIII, no hay consenso sobre las fechas relativas de Hesíodo y la *Ilíada* y la *Odisea,* respectivamente. Lo más que puede demostrarse es que Hesíodo y Homero son comparables muy de cerca en cuanto a lenguaje y estilo: en esencia comparten el mismo dialecto, y tienen en común una gran parte de su vocabulario y frases formularias, aunque también hay diferencias notables [16], y algunas de las peculiaridades dialectales de Hesíodo son especialmente difíciles de explicar. G. P. Edwards, basándose en un estudio a fondo del lenguaje de Hesíodo, llegó a la conclusión siguiente:

> La poesía épica jónica era conocida en el continente en época de Hesíodo y era recitada en su forma jónica incluso por los habitantes de la Grecia continental. Los poemas homéricos sugieren que en sí mismos son los representantes más obvios de esta tradición jónica, pero está claro que no tienen por qué haber sido la única poesía jónica que Hesíodo pudo conocer, ni podemos partir del hecho de que Hesíodo los conoció en la forma en la que se han conservado en nuestros textos escritos. A la vez, la hipótesis más económica podría ser que la *Ilíada* y la *Odisea* ya existían y eran conocidas en el continente en tiempos de Hesíodo en una forma reconocible como la misma en la que los conocemos hoy... [17].

M. L. West, por otra parte, ha argumentado que la *Teogonía* es con bastante probabilidad «el poema griego más antiguo que conservamos» [18], basándose en que tanto la *Ilíada* como la *Odisea* en su forma presente admiten elementos que no pueden fecharse antes de h. 700 a. C. Posiblemente es demasiado arriesgado exigir tal precisión a los datos arqueológicos, y al final es posible que no sea importante que no podamos fechar de una manera precisa ninguno de estos poemas; más importante es el reconocimiento cada vez más extendido por parte de los eruditos modernos de que había una tradición jónica común de poesía hexamétrica en la que trabajaron ambos poetas, a pesar de su separación geográfica.

También es una cuestión controvertida si Hesíodo era un compositor oral o culto; pero de nuevo hay un punto de conformidad importante, a saber, que por mucho que el mismo Hesíodo continuara [19] la tradición en la que aprendió su técnica, ésta era oral. Es probablemente imposible probar de una manera u otra si utilizó la escritura para componer su poesía, pero quizá tiene cierta fuerza la consideración de que un poema tan personal como *Los trabajos*

---

[16] West, 1966, 77-91, y 1978a, 31 y sig.; Edwards, 1971, especialmente 140-65.

[17] Edwards, 1971, 202 y sig.

[18] West, 1966, 46.

[19] West, 1978a, 40-48, plantea algunas sugerencias interesantes. Cf. Edwards, 1971, 190-93.

y los días, que carece de un hilo narrativo que ayude al recitador, conservó unas posibilidades de supervivencia mayores por estar consignado por escrito en una fase relativamente temprana, digamos en vida del poeta. Esto no quiere decir que apuntemos que hubiera algo que se pareciera a un público lector regular en aquellas fechas: el medio de comunicación normal entre los poetas y sus públicos era seguramente la representación oral, ya fuera en festivales o en algún otro tipo de reunión social. Pero, con el amplio conocimiento de *Los trabajos y los días* en el período arcaico [20], es difícil aceptar que ello se diera sin suponer que se hizo algún uso de textos escritos. Como con la obra de Arquíloco y los primeros poetas elegíacos y líricos, la posibilidad de supervivencia a largo plazo debió de mejorar considerablemente con el desarrollo de la escritura en la sociedad griega.

[20] Tirteo, 12, 43, podría ser un eco de *T. y D.*, 291; Semónides, 6, es una reelaboración de *T. y D.*, 702 y sig.; Alceo, fr. 347, se hace eco de *T. y D.*, 582-89; Íbico, 282, *PMG*, 18-24, puede ser que utilice *T. y D.*, 646-62.

IV

LA TRADICIÓN ÉPICA DESPUÉS DE HOMERO Y HESÍODO

1. LOS POEMAS ÉPICOS CÍCLICOS

Homero y Hesíodo, como únicos supervivientes de la primera edad de la literatura griega, han transmitido tal impresión de unicidad que requiere cierto esfuerzo recordar que en modo alguno carecieron de rivales e imitadores. La naturaleza formularia de sus versos, que implica una tradición poética oral común, la recitación de Femio y Demódoco en la *Odisea* y la ocasión de la competición de Hesíodo en Calcis, todo ello sugiere que el siglo VIII fue un período de animada actividad poética. Cuando en *Od.*, XII, 70, se dice del buen barco *Argos* que es «de interés para todos», ello alude sin duda a algún tratamiento de la historia de los Argonautas bien conocido; y el breve resumen de la historia de Edipo en *Od.*, XI, 271-80, debe recordar un tratamiento más extenso en otro lugar. Sabemos que muchos poemas épicos primitivos se conservaron desde el período arcaico al lado de las obras de Homero y Hesíodo; en algún momento (desconocido) estaban agrupados en una secuencia o «ciclo» que se iniciaba en el más remoto de los orígenes con una *Teogonía* y una *Batalla de los Titanes* y que discurría a través de las leyendas de Tebas [1] y de la guerra de Troya. Eran representados por recitadores profesionales (rapsodas) en competiciones de festivales, y debieron de ser muy conocidos hasta por lo menos bien entrado el siglo V. Probablemente el término «ciclo» se usaba originariamente para la mayor parte de la poesía épica narrativa, ya fuera homérica o no homérica; sólo después de la época de Aristóteles lo «cíclico» empezó a significar algo esencialmente distinto de «homérico» [2].

[1] Los poemas épicos tebanos eran *Edipodia, Tebaida* y *Epígonos*.
[2] Pfeifer, 1968, 43 y sig., y 230.

De este enorme corpus poético sólo se conservan unas breves citas —sólo unos 120 versos—, pero tenemos un sumario muy útil de la parte troyana del ciclo (extraído de una obra del siglo v d. C. [3], la *Crestomatía* de Proclo). Proporciona la historia completa de la guerra de Troya, desde el plan inicial de Zeus de aliviar a la tierra del exceso de población hasta la muerte de Ulises (y los extraños desenlaces matrimoniales: Penélope y el hijo de Ulises, Telégono, y Circe y Telémaco). Los mitos mismos deben ser sobre todo muy antiguos, como podemos deducir de las referencias alusivas a ellos dentro de la *Ilíada* y la *Odisea* (por ej., *Il.*, III, 243 y sig.: los Dióscuros; cf. *Cipríada; Od.*, IV, 271-84: el caballo de madera, cf. *Iliu persis)*, pero está claro que muchos de los poemas del ciclo fueron compuestos más tarde que los poemas épicos homéricos, probablemente en los siglos VII y VI, y se nombra a muchos autores además de Homero (véase apéndice) [4]. De acuerdo con Proclo, el ciclo troyano comprendía *Cipríada* (11 libros); *Ilíada; Etiópida* (5 libros); *Pequeña Ilíada* (4 libros); *Iliou persis,* «Saqueo de Troya» (2 libros); *Nostoi,* «Vueltas a casa» (5 libros); *Odisea; Telegonía* (2 libros). Un vistazo al sumario de Proclo sugiere al instante la importancia de estos poemas épicos para la literatura griega posterior. La *Cipríada,* por ejemplo, trata los episodios siguientes: el juicio de Paris, el rapto de Helena, la reunión de las huestes griegas, Aquiles en Esciros, Télefo, la pelea de Aquiles y Agamenón, Ifigenia en Áulide, Protesilao. Como dice Aristóteles en una crítica de la falta de forma de los poemas cíclicos, hay material en ellos para muchas tragedias *(Poét.,* 1459b1-7) y lo mismo se puede decir de la mayoría de las demás obras del Ciclo; su influencia en la poesía lírica y en las artes visuales también debió de ser inmensa.

Si nuestros fragmentos fueran menos flacos, sin duda sería posible hacer una diferènciación más tajante entre los poemas épicos por separado, que debieron de variar hasta cierto punto en calidad e interés, como variaron en fecha. J. Griffin hizo un valioso intento de caracterización de los poemas cíclicos por contraste con la *Ilíada* y la *Odisea,* insistiendo mucho en la idea de que los poemas homéricos debieron de sobrevivir porque eran mejores que el resto —más coherentes, más ampliamente detallados, con una consistencia seria, menos sensacionalistas y románticos [5]—. Por ejemplo, lo fantástico parece tener un curso más libre en estos autores: los motivos del cuento tradicional, como la invulnerabilidad de un héroe (Áyax en la *Etiópida)* o los objetos mágicos (el arco de Filoctetes en la *Pequeña Ilíada,* el Paladion en el *Iliou persis)* y los incidentes románticos, como el encuentro de Aquiles y Helena en la *Cipríada* (una cita arreglada por Tetis y Afrodita), sugieren un tono muy distinto al severo mundo de la *Ilíada.* Los poetas cíclicos parecen haber gustado especialmente de episodios patéticos y estridentes, como los sacrificios de Ifigenia *(Ci-*

[3] A menos que se trate de otro Proclo; cf. Severyns, 1963.
[4] Cf. Griffin, 1977, 39, n. 9, para referencias.
[5] Griffin, 1977.

príada) y Polixena *(Iliou persis),* y haber sido menos discretos que Homero en la utilización de terribles historias de incesto y parricidio. Por supuesto, un material tan sensacional podía manejarse con gran dignidad y seriedad, como sabemos por obras como *Agamenón* o *Edipo rey,* pero de lo poco que conservamos de los poemas cíclicos no parece probable que la mayoría de los autores tuvieran recursos poéticos adecuados; desde luego, al final de la Antigüedad son rechazados por informales, convencionales, repetitivos y aburridos. Las opiniones más enérgicamente expresadas de Aristóteles en la *Poética* (1459a30-b16) sin duda establecen el modelo para la crítica posterior y garantizan que no se volviera a leer el Ciclo: «Después de Aristóteles, comparado con los dos poemas selectos de Homero, todo lo «cíclico» era considerado inferior, lo cual quería decir por lo menos convencional y a menudo trivial» [6]. Sin embargo, puede que se iniciara antes la tendencia a despreciar los poemas cíclicos: encontramos que Platón limita su cita de la épica a la *Ilíada* y la *Odisea* [7]. Pero para entonces habían abonado el campo a la tragedia y proporcionado a los artistas visuales un acervo material extremadamente rico e importante.

Algunos de los poemas épicos compuestos en los primeros tiempos no fueron al parecer incluidos en el Ciclo (aunque tenemos pocos datos para estar seguros). Eumelo de Corinto, que escribió a fines del siglo VIII, puede ser el autor de la cíclica *Batalla de los Titanes,* como pretenden algunas fuentes, pero no parece que el resto de su obra haya sido tratado como parte del Ciclo. Es un ejemplo interesante de autor épico que aparentemente escogió y adaptó su material con fines patrióticos. Asoció a Corinto, que no tenía un gran pasado entronizado en la leyenda, con la heroica pero inidentificable Efira, justificando el cambio de nombre con una típica muestra de genealogía inventada (fr. 1). Así armado con un corpus mitológico, que incluía las historias de Sísifo y Belerofonte, procedió a anexionar para Corinto la leyenda argonáutica misma en su nueva forma. Para ello hizo de Eetes un efirino que se aventuró hacia lo desconocido y se estableció en Cólquide (fr. 2) y allí recibió a los Argonautas y a Jasón, cuyas aventuras incluían la siembra de los dientes del dragón (fr. 9). No conocemos el título del poema o los poemas de Eumelo: el de un resumen posterior en prosa es *Corintíaca* o *Historia de Corinto* (Paus., 2, 1, 1). Fuera cual fuera su nombre, la obra de Eumelo fue una de las fuentes principales en las que se basó Apolonio de Rodas para su *Argonáutica* (véase pág. 588), y es en las glosas de Apolonio donde se conservan los fragmentos más notables. Toda la intención de la manera de tratar a Efira y la saga argonáutica por parte de Eumelo parece haber sido propagandística, claramente diseñada para realzar la categoría de Corinto dándole una rica tradición épica, y quizá también proporcionando con la historia de la emigración de Eetes

[6] Pfeiffer, 1968, 230.
[7] Labarbe, 1948, 410.

desde Corinto un argumento histórico implícito que podía utilizarse para justificar reclamaciones corintias de territorios del Mar Negro.

Por los fragmentos de Eumelo, por lo poco que se sabe de la obra del cretense Epiménides, y por la forma alusiva de la épica de Apolonio, podemos decir que la historia argonáutica seguía siendo un tema favorito de la poesía. Otro grupo importante de poemas lo constituyen los relacionados con Heracles, el más popular y más ampliamente reverenciado de todos los héroes griegos. De estos poemas, el más antiguo del que se tiene noticia es la *Toma de Ecalia* (Οἰχαλίας ἅλωσις) atribuido a Homero mismo o a Creófilo, aunque parece que no es parte original del Ciclo. Pisandro de Rodas fue autor (en el siglo VII o VI) de un poema épico más ambicioso sobre la saga de Heracles que cubría todas sus hazañas; éste fue seguido por el muy admirado *Heraclea* de Paniasis de Halicarnaso, un primo (o tío) de Heródoto. Paniasis vivió en la primera mitad del siglo V, y en el período alejandrino se le apreciaba como uno de los mejores escritores de épica; desde luego el gusto de los antiguos no identificaba «tardío» con «malo» a la manera de la erudición moderna.

No todo el verso épico estaba dedicado a la narrativa heroica: esta forma se usaba también para poesía clasificatoria, de catálogo: genealogías de dioses como la *Teogonía* de Hesíodo, o como la *Teogonía* que abría el Ciclo, o colecciones de biografías humanas como el *Catálogo de las mujeres* (véase pág. 118). Y aunque *Los trabajos y los días* parece un poema de gran originalidad, Hesíodo no fue evidentemente el único compositor griego temprano de poesía didáctica. Entre obras dudosamente atribuidas a él tenemos noticias de *Grandes obras (Megala erga),* presumiblemente otro tratado de agricultura, y los *Preceptos de Quirón,* el consejo que se supone que el centauro Quirón dio a Aquiles. Sin duda Hesíodo, como principal autor en este campo, atrajo la atribución de poemas semejantes, igual que Homero tenía la reputación de haber compuesto la *Tebaida,* los *Epígonos,* la *Cipríada* y la *Toma de Ecalia,* entre otros. De hecho deberíamos pensar que había un gran número de recitadores, algunos también compositores, que representaban y por tanto ayudaron a que se conservara un cuerpo muy sustancioso de poesía hexamétrica.

Había también, al parecer, intentos de autoparodias dentro de la tradición. A Homero mismo se le atribuye una curiosa obra ligera, *Margites.* Su héroe, si podemos emplear la palabra, es un tonto de pueblo arquetípico, incapaz de cavar o arar o incluso de contar más allá de hasta cinco. ¿Cómo podía entonces semejante simplón vivir entre los peligros del matrimonio? Sin saber siquiera si había nacido de su padre o de su madre, con miedo a dormir con su mujer, no fuera que ésta se quejara a su madre por su incapacidad, a la larga fue engañado para que cumpliera, y obviamente el relato de sus relaciones sexuales provocaba una gran hilaridad. Un fragmento en un papiro, *P. Oxi.,* 2309, bien puede que conserve parte del poema; la escena ocurre en un dormitorio equipado con orinal, y la acción tiene lugar durante la «negra noche». Evidentemente, lo divertido e incongruente de la historia aumentaba al

ser puesta en boca de un grave cantor épico del tipo del Demódoco o Femio de Homero (fr. 1):

ἦλθέ τις εἰς Κολοφῶνα γέρων καὶ θεῖος ἀοιδός,
Μουσάων θεράπων καὶ ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος,
φίλην ἔχων ἐν χερσὶν εὔφθογγον λύραν.

[Vino a Colofón un poeta anciano y divino,
sirviente de las Musas y de Apolo el que dispara lejos,
llevando en sus manos su propia lira armoniosa].

En griego estos tres versos son dos hexámetros épicos seguidos de un trimetro yámbico, y los antiguos versificadores indican que el poema en su conjunto se componía de bloques de hexámetros alternando con bloques de trímetros sin criterio discernible. Es también la forma de *P. Oxi.*, 2309. Es posible que se pretenda una mezcla similar de metros ya en la inscripción de ánimo ligero de tres versos en una copa de fines del siglo VIII encontrada en Pitecusa [8], donde hay dos hexámetros precedidos de un verso que puede escandirse como un trímetro yámbico. Aunque no se le puede otorgar ninguna credibilidad a la atribución del *Margites* a Homero, tampoco hay razón para tratar el poema como una falsificación tardía; bien puede pertenecer al siglo VII o al VI, y se cita profusamente a partir del siglo IV [9].

Otra obra de parodia épica, la *Batalla de las ranas y los ratones* o *Batracomiomaquia* (que según parece fue gran favorita de las escuelas como libro de texto en la Edad Media y el Renacimiento), es probadamente posterior al período arcaico y muy probablemente helenística [10]. El principal interés de este poema, que a no ser por ello sería muy poco estimulante, es que no parece que constituyera un fenómeno aislado, sino que debió de pertenecer al género de «épica de animales» —sabemos que hubo batallas de orugas, arañas y estorninos [11] que pudieron pertenecer todas ellas a la misma tradición burlesca.

2. LOS «HIMNOS HOMÉRICOS»

Entre las obras menores a menudo atribuidas a Homero en la Antigüedad estaban ciertos himnos, poemas hexamétricos dirigidos a varias divinidades. Así, Tucídides (3, 104), citando a Homero como «la mejor prueba» para un juicio histórico, cita los vv. 145-50 del *Himno a Apolo* como procedentes de

[8] Page, 1956.
[9] Testimonios en Allen, 1912, *IEG*, s. v. «Homerus», West, 1974, 190.
[10] Véase Wolke, 1978, 46-70.
[11] Suda s. v., Ὅμηρος 45, 103.

«el proemio de Apolo». El término «proemio», *prooimion,* era estándar para estos himnos y probablemente implica que en ocasiones se daban como preliminar de una recitación épica más larga. En algún momento de fines de la Antigüedad todos los himnos en hexámetros no asociados con otros famosos autores de himnos (especialmente Orfeo, Museo, Oleno y Panfo) fueron reunidos con aquellos que se atribuían específicamente a Homero para formar el corpus de los «Himnos homéricos», que se ha conservado desde el fin del período medieval. Sin embargo, la verdad es que ni uno solo de estos himnos, ni siquiera los más imponentes, puede ser de Homero, porque su lenguaje y estilo son derivativos, «sub-épicos», y en algunos lugares claramente hesiódicos. La práctica de atribuir a Homero toda una variedad de poemas en metros épicos empezó bastante pronto, ya fuera por ambición, ignorancia, piedad o cierto sentido de pulcritud. Se incluyó un poema sobre Tebas, la *Tebaida,* así como componentes sin autor del «Ciclo épico», aquellos poemas épicos cortos y derivativos que habían sido creados para llenar los huecos dejados por la *Ilíada* y la *Odisea,* y de los que sólo se conservan resúmenes de argumentos y unos pocos fragmentos carentes de inspiración. No es por tanto sorprendente que Tucídides creyera que el *Himno a Apolo* fuera de Homero, o que se consideraran suyas acríticamente otras obras similares. Quizá sea más intrincado saber por qué Hesíodo no fue escogido ocasionalmente como posible autor, puesto que en *Los trabajos y los días,* 656 y sig., pretende haber ganado un concurso con un himno en los juegos funerarios de Anfidamas en Eubea; y había una tradición conocida según la cual él y Homero cantaron un himno a Apolo en Delos.

El corpus incluye cuatro largos himnos (a Deméter, Apolo, Hermes y Afrodita), de entre 293 y 580 versos hexámetros, y veintinueve cortos, que varían de tres versos a cincuenta y nueve en el caso del himno 7, a Dioniso, que probablemente está truncado como se conserva y que parece relativamente temprano, por motivos estilísticos. El himno 1, también a Dioniso, a juzgar por su posición en la colección, pudo haber sido «largo», pero sólo se conserva un fragmento de veintiún versos, de escasa calidad. Los himnos largos y los cortos difieren radicalmente en intención y calidad tanto como en longitud; los segundos son elogios rápidos dirigidos a un dios o una diosa con un elemento narrativo escaso o inexistente, mientras que los primeros narran de una manera pausada algún episodio central de la biografía mítica de la deidad (es el caso de los de Deméter, Hermes y Afrodita) o intentan cubrir más ampliamente sus aspectos principales *(Himno a Apolo).* Hay otra diferencia importante: los himnos largos parecen fechados entre 650 y 400 a. C. (por citar límites amplios, pero aún conjeturales en último término), mientras que muchos de los cortos son probablemente posteriores. Desde luego, estos últimos son en su mayor parte débiles y anodinos, cualquiera que sea su fecha, y apenas sería exagerado decir que su principal interés estriba en que, ya sea por celo sectario, ya por la eficiencia de las bibliotecas, sobrevivieron completos.

De hecho incluso los largos, a juzgar por antiguas referencias y citas, parece que no tuvieron mucho impacto en la Antigüedad misma. De éstos, la cita de Tucídides ya mencionada es con mucho lo más espectacular; por otra parte, hay una posible referencia al mismo himno en Aristófanes *(Aves,* 574), y Antígono de Caristo en el siglo III a. C. cita el *Himno a Hermes,* 51. Las otras citas directas son considerablemente posteriores, pero se encontrarán varios ecos, al menos, del *Himno a Deméter* entre los poetas helenísticos interesados en los Misterios [12]. Ello sugiere que los homeristas alejandrinos no consideraban el grueso del corpus como obra de Homero. Bastante curiosamente, el *Himno a Deméter,* a pesar de su fecha relativamente temprana, aunque post-homérica, su superior calidad poética y su interés religioso intrínseco, casi cayó en el olvido en el período medieval y se ha conservado en un solo manuscrito (el Mosquensis, de principios del siglo XV, hoy en Leiden); mientras que el resto del corpus fue muy favorecido por monjes y copistas. La *editio princeps* por Demetrio Calcóndilas, que apareció en Florencia en 1488, fue uno de los primeros textos griegos en imprimirse.

El *Himno a Deméter* tiene un encanto considerable, además de atractivo religioso y como antigüedad. Se inicia con el rapto de la joven Perséfone, mientras ésta recoge flores, por el rey del mundo inferior, Hades, que surge de la tierra en su carro. A su madre, Deméter, se le parte el corazón por la pérdida, y cuando Helios, el Sol, le cuenta que Zeus ha perdonado el rapto, abandona despechada el Olimpo —el tema aparece en la antigua Mesopotamia— y va errante por la tierra disfrazada de anciana, hasta que por fin encuentra a las hijas del rey Céleo en Eleusis y es contratada para criar al príncipe niño Demofonte. Lo sostiene sobre el fuego cada noche para hacerle inmortal, pero la madre del niño la descubre; una vez revelada su identidad, ordena la construcción de un templo para ella allí en Eleusis. Mientras tanto, el abandono de sus habituales funciones fertilizantes ha provocado el hambre, y Zeus se ve obligado a ordenar la liberación de Perséfone del mundo inferior —donde, sin embargo, ha sido engañada para que se coma una semilla única de granada y, por tanto, está obligada a volver al reino de Hades durante un tercio de cada año (el tiempo durante el cual el suelo no es fértil)—. Pero de momento está reunida de nuevo con su madre y la fertilidad vuelve a la tierra agobiada. Deméter instruye acerca de sus ritos a los príncipes de Eleusis para que tengan un destino mejor tras la muerte.

Poco se revela, ni se podía revelar, sobre los Misterios mismos, a pesar de lo cual el himno es una poderosa arma propagandística de Eleusis y del culto de las dos diosas. Atenas, que superó a Eleusis antes de 550 a. C., no se menciona, lo cual sugiere que el poema se compuso antes de esta fecha. Otras omisiones, como la ausencia de referencias a Iaco, al clan de Kerikes y a Triptólemo en su papel de héroe agrario, no es probable que se deban

[12] Richardson, 1974, 68 y sigs.

a un arcaísmo deliberado, y confirman que el himno es desde luego anterior a mediados del siglo VI. La dicción y el estilo, que aún son orales o casi, sugieren una fecha de hacia fines del siglo VII, pero (como a menudo con estos poemas) son meras conjeturas. En cualquier caso, el himno no es una representación vacía o artificial, sino un documento religioso que proporciona a la fundación del culto en Eleusis una etiología augusta, a la vez que es un título para que las familias nobles administren religiosamente los Misterios. En su insistencia sobre los poderes fertilizantes de Deméter y su hija, específicamente por la alternancia de Perséfone entre el Olimpo y el mundo inferior, contribuye a sugerir un escape válido para los iniciados lejos de los horrores de la escatología contemporánea:

> La ancha tierra se cargó toda de frondas y flores. Y Deméter se puso en marcha y enseñó a los reyes que dictan sentencias, a Triptólemo, a Diocles, fustigador de corceles, al vigor de Eumolpo, y a Céleo, caudillo de huestes, el ceremonial de los ritos y les reveló los hermosos misterios, misterios venerables que no es posible en modo alguno transgredir, ni averiguar, ni divulgar, pues una gran veneración por las diosas contiene la voz. ¡Feliz aquel de entre los hombres que sobre la tierra viven que llegó a contemplarlos! Mas el no iniciado en los ritos, el que de ellos no participa, nunca tendrá un destino semejante, al menos una vez muerto, bajo la sombría tiniebla.
>
> (*Himno a Deméter,* 472-82; trad. de A. Bernabé)

El *Himno a Apolo* es artísticamente irregular, pero sólo ligeramente menos importante que el de Deméter desde un punto de vista histórico y religioso. Normalmente se le considera una mezcla de dos himnos originariamente separados, uno al Apolo de Delos y otro al Pítico. Esta consideración ha sido muy debatida, pero en esencia es probablemente correcta [13]. Los versos 1 a 178 cuentan la búsqueda por la diosa Leto de un lugar de nacimiento para Apolo, y de cómo por último da a luz al dios en la pequeña isla infértil de Delos. Un prólogo bastante extraño, quizás añadido después de que la composición principal estuviera completa, describe a Apolo maduro y la casi excesiva reverencia que le tributan los demás olímpicos. Al final de esta parte hay un *sphragís* o «sello», una especie de firma del compositor, que se declara ciego y procedente de la áspera Quíos (172). El 177 y sig. constituyen una clara fórmula terminal: «Pero no me cansaré de hacer himnos a Apolo el del arco de plata, a quien dio vida Leto la de rubias trenzas». Los tres versos inconexos que siguen inmediatamente en nuestra versión asocian al dios con Licia, Meonia y Mileto tanto como con Delos (179-81); parece su propósito ensanchar su alcance más allá del lugar de culto asociado con su nacimiento, y proporcionar una transición a un episodio distinto del que Delos está totalmente ausente.

[13] El detractor más reciente es West, 1975, 161 y sigs.; véase también Kirk en Brillante, Cantilena y Pavese, 1981, 163-81.

Son seguidos sin mayor coherencia, por lo menos al principio, de una descripción vaga de su marcha del Olimpo a Pito, posteriormente Delfos. Luego el poeta se pregunta qué rasgo del dios va a cantar (207 y sigs.); tras rechazar el tema de sus conquistas femeninas, decide relatar cómo pasó por muchos sitios en busca de un emplazamiento para su oráculo.

Todo esto parece el principio de un nuevo himno, o al menos de un episodio compuesto por separado diseñado para extender la parte délica. Hay un paralelismo obvio con el tema principal de esta parte (la búsqueda de un lugar para su nacimiento), que está reforzado por los catálogos de lugares visitados en cada caso (216 y sigs. y 30 y sigs.). Estos temas aparecían presumiblemente en otros himnos también, pero en este caso hay señales de imitación y expansión deliberadas, con la parte délica como punto de partida. Por ejemplo, la pregunta retórica sobre qué rasgo del dios va a celebrar aparece en una forma más sencilla en la parte délica (19-25), y la versión pítica, más elaborada (207 y sigs.), también parece la más inventada. Otros paralelismos temáticos aparecen en la ira de Hera (95-101 y 305-55, la última una inserción de algún tipo) y en la aridez del emplazamiento escogido y la facultad de los sacerdotes de vivir de los sacrificios (54-60, desarrollado en 529-37). Ni siquiera la parte délica es una composición consecuente y coherente en su totalidad; como la mayor parte de la poesía sub-épica, utiliza materiales preexistentes con bastante soltura en algunos casos. Su catálogo de lugares, por ejemplo, empieza como una lista de los adoradores más importantes de Apolo y se convierte en una gaceta de los promontorios e islas egeos; más aún, el verso 81, con su mención de un oráculo que seguro que no ha podido jamás ser un rasgo importante del culto primitivo de Delos, es probablemente una intrusión de la parte pítica. De todas formas, la conclusión más probable es que la parte délica proporcionó la idea, y hasta cierto punto el modelo, a la parte pítica.

Lingüísticamente el himno es bastante homogéneo, excepto en que la parte pítica recoge los efectos de la perdida digamma más escrupulosamente que la délica [14]. Esto por sí solo sugiere dos autores, y por simples criterios de desarrollo lingüístico y estilístico podría afirmarse la prioridad no del himno délico sino del pítico. Pero los poemas arcaizantes e imitativos que son de alguna forma todos los Himnos Homéricos no responden a este criterio sencillo, y el criterio de la digamma ha resultado probadamente errático también en otros aspectos [15]. Una diferencia más grande e importante en cuanto al estilo y la intención aparece en el enfático interés del compositor pítico por la etiología: la explicación del curioso ritual en el que intervienen caballos recién domados en el santuario de Poseidón en Onquesto (230-38); el origen de la asociación de Apolo con Telfusa, implícito en su tradicional epíteto *Telphousios* (244-77 y 375-87); el mismo nombre de Pito, enfáticamente relacionado con la descom-

[14] Janko, 1982, examina esta y otras características lingüísticas con detalle.

[15] Allen, Halliday y Sykes, 1936, XCVI y sigs.; Richardson, 1974, 53 y sig., y 334 y sig.

posición, *puthein*, del cadáver del dragón sacrificado por Apolo en el emplazamiento de su templo oracular (363-74); la explicación del epíteto *Delphinios* de Apolo y el establecimiento de su sacerdocio, que ocupa los últimos 150 versos del poema e incluye a Apolo convirtiéndose en *delphis*, un delfín, y con esta forma desviando un barco cretense a Cirra, el puerto de Pito —aparentemente es sabido en el continente que en Creta al dios se le veneraba representado por el delfín—. Varios de estos excursos etiológicos están escritos con un estilo enmarañado y prosaico distinto de la expresión relajada y suelta del poema délico, de estructura más sencilla e intenciones más cuidadosamente limitadas. Sugiera esto o no una intervención específicamente clerical, es difícil creer que la parte délica no tendría un tinte etiológico mucho más fuerte si fuera la copia, en algún sentido, con la parte pítica como modelo.

Hay al menos tres indicaciones internas sobre su fecha en el himno agregado. En primer lugar, la viva descripción del festival de Delos es anterior no sólo a Tucídides (el cual como hemos visto cita una parte del himno), sino también a las Guerras Médicas, que interrumpieron este tipo de reuniones durante más o menos una generación. En segundo lugar, la glosa informativa en Píndaro, *Nemeas*, 2, 1, afirma que el cantor ciego de Quíos del himno délico era Cineto de Quíos, un rapsoda que de acuerdo con la misma fuente fue el primero en representar a Homero ante los habitantes de Siracusa en 504 a. C. [16]. En tercer lugar, la aparente profecía tras el acontecimiento de los versos 540-43 parece una referencia más a la reorganización del culto y de los juegos por los Estados vecinos al final de la Primera Guerra Sagrada en 586 a. C. La referencia en 295-97 al suelo en piedra del templo de Trofonio y Agamedes puede también aducirse, puesto que el templo se quemó en 548 (de acuerdo con Pausanias, 10, 5, 5); por otra parte, es más probable el arcaísmo deliberado con este acontecimiento conocido que con otros ejemplos menos ilustres. Juntas, al menos, estas pistas internas pueden alegarse para sugerir una fecha posterior a 586 para la parte pítica. Sin embargo, no excluyen una fecha algo anterior para la parte délica, si asumimos que el quiota ciego no era de hecho Cineto (que aun así pudo tener algo que ver con la parte pítica) sino, quizá, el producto de un piadoso esfuerzo para adjudicar el himno a Homero mismo. Por razones estilísticas es tentador hacer retroceder el himno délico hasta el principio del siglo VI, o menos verosímilmente a finales del VII.

El *Himno a Hermes* y el *Himno a Afrodita* deben tratarse más resumidamente, aunque también ellos tienen interés tanto para la historia de la religión como para la de la literatura. El primero narra cómo «nació al amanecer, tocaba la lira a mediodía y robó el ganado de Apolo el que lanza lejos sus flechas al atardecer», el dios Hermes (17 y sig.). Con mucho, la parte más importante del himno está dedicada al robo del ganado de Apolo por el infante Hermes (68-507). Finaliza con el acuerdo entre Zeus y el ahora ablandado Apolo sobre

[16] West, 1975.

las futuras prerrogativas del joven dios, pero el tono que lo impregna es de irreverencia tediosa y humor rústico más que de investigación etiológica. El lenguaje es más enmarañado y dificultoso, con menos elementos puramente homéricos que en los otros himnos largos; es notable por algunas formas áticas y beocias. La historia del ganado de Apolo es por lo menos tan antigua como las *Ehoiai* de Hesíodo, pero el tipo de humor (en el que hay poco que suene verdaderamente ingenuo) y el pastiche obviamente escrito sugieren como período general de composición el final de la era arcaica o la plenitud de la clásica —es decir, en algún momento entre fines del siglo VI y principios del IV a. C—.

El *Himno a Afrodita* es más corto y estructuralmente más sencillo, y relata la seducción por la diosa del joven Anquises seguida por la profecía del nacimiento y el futuro de su hijo Eneas. Lingüísticamente es el más homérico de los himnos largos —lo cual es lo mismo que decir de todos ellos—; está repleto de versos homéricos, semiversos y fórmulas, utilizados muy convencionalmente, aunque como todos los himnos largos también muestra la influencia de la tradición hesiódica. En sí mismo revela muy poco de su fecha de composición, pero el hecho de que comparte unas pocas expresiones poco usuales con el *Himno a Deméter*, y al menos un probable verso doblete en 98 (que es más compatible con técnicas rapsódicas que con las más plenamente escritas), sugiere una fecha relativamente temprana, digamos principios del siglo VI. Pero sigue sin poderse excluir ningún período hasta finales del siglo V; más tarde, la producción de este tipo de imitación directamente arcaizante se hace improbable (al menos en este nivel poético relativamente elevado). Pues el himno es a veces bastante encantador, especialmente en el encuentro sexual mismo (particularmente 143-75) y en la descripción de Afrodita del destino de Titono, que esgrime como razón para no hacer inmortal a su propio amante. Este último pasaje ofrece lo mejor de los Himnos y puede encajar perfectamente para concluir el presente estudio:

> Así también a Titono lo raptó Aurora la de áureas flores, a él que, de vuestro linaje, era semejante a los inmortales. Se puso en camino para suplicar al Cronión, amontonador de nubarrones, que fuera inmortal y viviera por siempre. Zeus asintió con la cabeza y cumplió su deseo. ¡Inconsciente de ella! No se le vino a las mientes a la augusta Aurora pedir la juventud y que raspara de él la funesta vejez. Así que mientras lo poseía la muy amada juventud gozándose con la Aurora, la de áureas flores, la que nace mañanera, vivía cabe las corrientes de Océano en los confines de la tierra. Pero cuando los primeros cabellos canos caían de la hermosa cabeza y del noble mentón, se apartó de su lecho la augusta Aurora. Aún lo cuidaba teniéndolo en sus habitaciones, con alimentos y ambrosía, y le regalaba hermosos vestidos. Pero cuando empezó a abrumarle por completo la odiosa vejez y ni siquiera podía mover ni levantar sus miembros, ésta fue la decisión que en su ánimo le pareció la mejor: lo instaló en un dormitorio y cerró las espléndidas puertas. Cierto es que su voz fluye sin cesar, mas nada queda del vigor que antes había en sus flexibles miembros.
>
> (218-38; trad. de A. Bernabé)

V

ELEGÍA Y YAMBO

1. ARQUÍLOCO

En muchos aspectos Arquíloco es el punto central de cualquier estudio sobre el desarrollo de la literatura en el siglo VII, puesto que es el primer escritor griego que toma casi todo su material de lo que pretende ser su propia experiencia y sus emociones, y no del bagaje tradicional.

Por una coincidencia feliz, esta figura central también es fechable. Fue contemporáneo de Giges, rey de Lidia, h. 687-652 (fr. 19) [1]. Alude a la destrucción de Magnesia por los treres cimerios en o hacia el último año citado (fr. 20), y parece que por entonces él estaba en edad militar. En el fr. 122 habla de la reciente maravilla de un eclipse total de sol, el cual (a pesar de los recientes intentos de resucitar la defensa de los eclipses de 711 ó 557) debió de ser el del 6 de abril de 648.

Arquíloco de Paros se presenta a sí mismo como un hombre de pocas ilusiones, un rebelde contra los valores y fundamentos de la sociedad aristocrática en la que se encontraba. Una explicación verosímil de esta tensión, a la que debemos gran parte del interés de la obra de Arquíloco, debe encontrarse en las circunstancias de su vida. Procedía de familia encumbrada. Su abuelo (¿o bisabuelo?) Telis se había unido al culto de Deméter en Tasos hacia fines del siglo VIII, y había de ser inmortalizado en Delfos en una gran pintura de Polignoto de Tasos (Paus., 10, 28, 3). El padre del poeta, Telesicles, también consiguió honores, como fundador de la colonia de Paros en Tasos. Pero si nos fiamos de un pasaje (fr. 295) en el que se cita al escritor del siglo V Critias criticando a Arquíloco por revelar informaciones perjudiciales sobre sí mismo en su poesía, su madre Enipo era esclava, y la pobreza obligó a Arquíloco a abandonar Paros y buscar fortuna en el extranjero. Arquíloco marchó, pues,

[1] Jacoby, 1941, 99. Todos los fragmentos de este capítulo están numerados según *IEG*.

a Tasos, donde sirvió como soldado —en realidad no sabemos si fue un mercenario—, y más tarde, de vuelta en Paros, ayudó a defender la isla contra los ataques de la vecina Naxos. En uno de los enfrentamientos fue muerto por uno de Naxos llamado Calondas.

Por todo lo que sabemos, Arquíloco fue un personaje turbulento e incluso de mala reputación durante su vida; pero tras su muerte su memoria fue tratada con la veneración religiosa que los griegos otorgaban a los escritores de genio. Hay muchas pruebas en las numerosas referencias que se hacen de él en la literatura posterior de que había conseguido el rango de clásico [2], de que podía ser mencionado junto a Homero y Hesíodo, y por un texto descubierto en Paros en 1949 tenemos hoy información detallada sobre el tipo de hagiografía que inspiró. La inscripción de Mnesiepes fue erigida a mediados del siglo III a. C. para registrar cómo, instruido por el oráculo de Apolo, Mnesiepes construyó un *temenos* (recinto sagrado) para el culto de las Musas, Apolo, Dioniso y otras divinidades, y en honor de Arquíloco [3]. «Llamamos al lugar el Arquiloqueon y levantamos los altares y hacemos sacrificios tanto a los dioses como a Arquíloco, y le rendimos honores, como ordenó el dios en su oráculo.» El texto sigue con la historia de Arquíloco y citas de sus obras. Mucho se ha deducido de su milagroso encuentro con las Musas, que le regalaron una lira; en lo esencial, la historia recuerda el encuentro de Hesíodo en el Monte Helicón (véase *supra,* pág. 112), pero no hay nada que sugiera que la contara él mismo.

Arquíloco escribe con tanta viveza que los críticos se han inclinado a tratar su poesía como esencialmente autobiográfica, partiendo de que la primera persona del singular se refiere normalmente al poeta mismo «en la vida real». Pero tenemos en Aristóteles la clara prueba de que a veces usó personajes dramáticos *(Ret.,* 1418b23 sigs.) —Caronte el barquero en el fr. 19, un padre hablando sobre su hija en el fr. 122— y en cualquier caso, como ha señalado K. J. Dover, es propio de los cantos en general, y en especial de los cantos de las sociedades pre-alfabetizadas, que la primera persona pueda referirse a cualquier persona que el escritor escoja [4]. Es característico de los cantos tratar el «yo», el aquí y el ahora, pero no hay nada que sugiera que se limiten a personas y situaciones de la realidad documental. Y M. L. West ha argumentado que pudo ser un rasgo en especial del tipo de poesía que los antiguos llamaban «yambo» utilizar personajes y situaciones imaginarios [5]. Ya que toda la obra que se conserva de Arquíloco está en forma fragmentaria, es difícil en muchos casos estar seguro del contexto dramático de los poemas; algunas de las confesiones aparentemente autobiográficas bien pueden ser realizadas por

[2] Cf. la lista que proporciona Tarditi, 1968, 232-38.

[3] Texto en Lasserre, 1958; Tarditi, 1968.

[4] Dover, 1964, 199-212.

[5] West, 1974, 22-39.

personajes ficticios, e incluso cuando «Arquíloco» es el hablante no hay certeza de que no estuviera representando un papel —Arquíloco el soldado mercenario, el compañero festivo, el aventurero sexual, etc.—. Por otra parte, sus destinatarios Glauco y Pericles parecen gente de verdad [6], y sería absurdo pretender que un poeta que compone cantos para que se representen ante una pequeña comunidad en la que todo el mundo se conoce no explotase el conocimiento por parte de su público de esa sociedad y de sus relaciones. Para el crítico literario, las cuestiones históricas no son las más importantes; es posible estudiar —y disfrutar— la poesía de Arquíloco sin ser capaces de afirmar la relación entre la vida del poeta y la descripción que ofrece de la misma en sus poemas. Pero puede ser muy significativo el hecho de que escogiera hacer de los sentimientos y experiencias individuales la materia temática central de su poesía.

Formalmente Arquíloco es una mezcla interesante de lo tradicional y lo radicalmente nuevo. En dicción y fórmulas se apoya mucho en la épica [7], pero también introduce toda una serie de palabras y frases hechas modernas, alguna de ellas bastante grosera, y a la vez que difícilmente puede haber inventado sus varios metros a partir de la nada— seguramente es acertado pensar en una tradición floreciente de canción popular tras él— parece haber sido el principal innovador que convirtió esas formas cotidianas en un importante medio literario. Porque, como Catulo, Arquíloco nos llama poderosamente la atención incluso cuando su materia temática es ligera o trivial; su control de la lengua y el metro es tan poderoso que nos obliga a respetar su elección. Quizá hay una especial alusión a sus tiempos en los gestos en particular que escoge llevar a cabo: el abandono de actitudes grandiosamente heroicas a favor de una nueva honestidad no sentimental, un tono de voz iconoclasta y petulante de la mano de una profunda conciencia de las verdades tradicionales. Uno de los fragmentos más famosos (5) es su afirmación de que se deshizo de su escudo, un rechazo provocador de una especie de imagen de «héroe», pero de hecho no ajeno a algunos rasgos del pensamiento de Homero (bien hubiera podido Ulises haber hecho lo mismo) [8]:

ἀσπίδι μὲν Σαίων τις ἀγάλλεται, ἣν παρὰ θάμνωι,
   ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων·
αὐτὸν δ᾽ ἐξεσάωσα. τί μοι μέλει ἀσπὶς ἐκείνη;
   ἐρρέτω· ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίω.

[Algún sayo se jacta con mi escudo, arma sin tacha,
que abandoné, a pesar mío, tras un matorral. Pero me salvé yo mismo.
¿Qué me importa ese escudo? ¡Que se vaya al diablo!
Ya me compraré otro que no sea peor.]

---

[6] Sobre el monumento en Tasos a Glauco, hijo de Leptines, véase Pouilloux, 1964, 20 y sig.

[7] Page, 1964, 125-62.

[8] Lloyd-Jones, 1971, 38-41; Seidensticker, 1978.

Otro trozo (fr. 13), uno de sus pasajes más serios y dignos, que se cita usualmente como ejemplo de la fuerte influencia de la épica en sus poemas elegíacos, aún muestra sus cualidades distintivas de estilo y alocución directos que G. S. Kirk ha descrito bien como su «apasionado y sardónico autocontrol» [9]:

κήδεα μὲν στονόεντα Περίκλεες οὔτέ τις ἀστῶν
  μεμφόμενος θαλίῃς τέρψεται οὐδὲ πόλις·
τοίους γὰρ κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
  ἔκλυσεν, οἰδαλέους δ' ἀμφ' ὀδύνῃς ἔχομεν

πνεύμονας. ἀλλὰ θεοὶ γὰρ ἀνηκέστοισι κακοῖσιν
  ὦ φίλ' ἐπὶ κρατερὴν τλημοσύνην ἔθεσαν
φάρμακον. ἄλλοτε ἄλλος ἔχει τόδε· νῦν μὲν ἐς ἡμέας
  ἐτράπεθ', αἱματόεν δ' ἕλκος ἀναστένομεν,
ἐξαῦτις δ' ἑτέρους ἐπαμείψεται. ἀλλὰ τάχιστα
  τλῆτε, γυναικεῖον πένθος ἀπωσάμενοι.

[Ningún ciudadano en nuestra ciudad, Pericles, podrá disfrutar de las fiestas mientras lamenta estos amargos infortunios: tales eran los hombres que las olas del mar resonante barrieron e hinchados de dolor tenemos los pulmones. Pero los dioses, amigo, nos dieron la firme resignación como medicina de los males que no tienen remedio. Ya uno, ya otro, los sufre: ahora en contra nuestra se han vuelto y una sangrienta herida lloramos, mas luego caerá sobre otros. Ea, pues, sed fuertes al punto y dejad de llorar como mujeres.]

Tanto las ideas como su expresión son tradicionales, pero la imagen de los pulmones hinchados de dolor es particularmente significativa en un contexto de hombres que se ahogan en el mar, y queda trazada con belleza la paradoja de la situación del hombre en 5-7, en el contraste entre los males «que no tienen remedio» que debe soportar y la «resignación» que los dioses ofrecen para los mismos, que depende exclusivamente de la voluntad del hombre; el encabalgamiento de τλῆτε destaca el extremo con fuerza.

Los editores disponen los fragmentos de Arquíloco según su forma métrica, y los principales apartados son elegía, trímetro yámbico, tetrámetro trocaico cataléctico, y «epodos» o combinaciones de varias unidades yámbicas, trocaicas y hexamétricas que se repiten, en los que el modelo característico se compone de un verso más largo seguido de uno (o dos) más cortos (por ej., trímetro yámbico y hemiepes, trímetro yámbico y dímetro yámbico) [10]. Esto es cómodo y ordenado, pero puede implicar distinciones mayores entre los diferentes modelos métricos que las que notaban Arquíloco y sus contemporáneos. De hecho, tiene sentido agrupar todos los metros no elegíacos bajo el encabezamiento general de «yámbico» [11], que parece fue el término de los antiguos para

[9] Kirk, 1977, 41. Para una ética similar, cf. frs. 11, 16, 17, 128, 131, 132.
[10] Véase Apéndice métrico.
[11] West, 1974, 22-39.

designar la poesía de un tipo cotidiano informal que tenía como fin fundamental entretener. Las ocasiones en que se pudo representar el yambo debieron de superponerse hasta cierto punto a las que se consideraban apropiadas para la elegía, pero parece que los elegíacos buscaron cierto grado de decoro en los poemas que componían para su representación en fiestas, en campaña o en reuniones públicas; aparentemente evitaban tanto el lenguaje obsceno como el tipo de temas que más tarde pertenecieron al mundo de la comedia —sexo, comida, ultraje violento al individuo—, que son todos ingredientes habituales del yambo. En los fragmentos elegíacos, bastante escasos, de Arquíloco no encontramos obscenidades (aunque bien puede ser una casualidad); lo que sí encontramos es tanto ingenio, fuerza y realismo como en sus otros poemas, y la homogeneidad de tono y actitud a lo largo de toda su obra es más llamativa que las diferencias que corresponden a las variaciones formales. Probablemente había alguna diferencia entre la representación de la elegía y la del yambo: lo común es que la elegía se cantara acompañada del *aulos,* flauta, mientras que se recitaban (¿o escandían?) los trímetros yámbicos y los tetrámetros trocaicos, y se cantaban los epodos, probablemente al son de algún instrumento, aunque no sabemos de cuál. Como para nosotros, lectores modernos, las similitudes son mayores que las diferencias, consideraremos los poemas por temas mejor que de acuerdo con criterios formales.

Un personaje importante adoptado por Arquíloco es el del soldado profesional, repleto del cinismo amargado de su oficio. Hay poco de romántico en la profesión de mercenario; sólo es valorado mientras dura el combate, como le cuenta Arquíloco a su amigo Glauco (fr. 15: elegiacos). No tiene tiempo para el tipo de jefe cuyo orgullo estriba en su buena imagen: mejor una figura baja y de piernas arqueadas mientras tenga un corazón resuelto (fr. 114: tetrámetros). Mira la lista de bajas con ojo conocedor: siete muertos, mil reclamando méritos (fr. 101: tetrámetros). Por todo lo que sabemos, algunas de las observaciones perdidas citadas de Arquíloco sobre Paros y Tasos podían proceder de contextos similares: el tono es igual de desencantado y franco. «Adiós a Paros, sus higos y sus marineros» (fr. 116); «los infortunios de todos los griegos se han juntado en Tasos» (fr. 102); «Tasos, ciudad tres veces miserable» (fr. 228); «se alza como el lomo de un asno, vestida de bosques silvestres» (fr. 21, una vista de Tasos).

El soldado debe ser duro, con confianza en sí mismo, debe vivir al día: éste es el tono de varios fragmentos que parecen proceder de canciones escritas para una fiesta de bebedores militares. En el fr. 2 (elegíacos) celebra su autosuficiencia:

> De la lanza depende mi pan, de la lanza depende mi vino de Ismaro, y bebo apoyado en mi lanza.

El fr. 4 (de nuevo elegíacos) es más bullicioso:

Anda, con un vaso recorre los bancos de remos de la rápida nave, y levanta el tapón de las jarras panzudas. Y escancia el vino rojo hasta llegar a las heces: porque no podremos nosotros, abstemios, soportar esta guardia.

Pero el soldado también podía exhortar a sus camaradas en una vena más seria, como en el fr. 128 (tetrámetros) que, aunque se dirige a su propio ánimo, tiene una relevancia obvia para su público. Su consejo es «nada demasiado» —ni la excesiva complacencia en la victoria ni el excesivo dolor por la derrota: «asume el ritmo que controla las vidas de los hombres» (γίνωσκε δ' οἷος ῥυσμὸς ἀνθρώπους)—. Otro fragmento tetramétrico (130) expresa la misma idea tradicional de mutabilidad, de nuevo con el vigor característico de Arquíloco: «A menudo los dioses levantan a los hombres postrados en la tierra por sus dificultades, y a menudo golpean en la cara a los hombres que se han mantenido firmes, afianzados sobre seguro, y entonces hay multitud de problemas para ellos y vagabundean, necesitados y desposeídos de su ingenio». Bien puede ser que muchos fragmentos que se refieren a acontecimientos contemporáneos provengan de poemas similares de consejo o exhortación a compañeros, obras como el fr. 105, que se cita como alegoría política:

Mira, Glauco: ya el mar profundo es agitado por el oleaje, y en las alturas de los montes Giras se levanta enhiesta una nube, señal de tempestad; y de repente nos sobrecoge el pánico...

Muchos de los demás fragmentos en tetrámetros se refieren a los conflictos de la época (cf. 88, 89, 91, 93, 94, 96, 98), pero están demasiado mutilados como para darnos una idea clara de los detalles. Se puede señalar claramente un rasgo común: el poeta siempre se compromete, siempre expresa sentimientos y opiniones sobre los acontecimientos, de una manera que ejercerá una influencia sobre el público. El fr. 20 (trímetros yámbicos) es típico: «Lloro por los pesares de los tasios, no por los de los magnesios» [12].

El fr. 1 resume lo más notable de Arquíloco, el hecho de que se presenta a sí mismo lo mismo como hombre de acción que como poeta: no hay sugerencias de que su actividad poética sea un mero pasatiempo para los momentos de ocio:

εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίοιο ἄνακτος
καὶ Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος.

[Yo soy un siervo del divino Enialio
y experto en el don amable de las Musas.]

Como hizo notar Denys Page, «en este pareado se encierra una revolución social» [13]: habría sido inconcebible en Homero que el luchador y el poeta fueran

[12] En cuanto al trasfondo histórico, véase Jacoby, 1941, 104-07.
[13] Page, 1964, 134.

la misma persona. Y es típico que al expresar una idea tan nueva Arquíloco emplea un lenguaje modelado muy de cerca sobre el de la épica. Muy poco habla en otros lugares de su papel como poeta, aunque quizá hay un atisbo de autoconciencia artística en el fr. 120: «Sé cómo fraguar el ditirambo, la hermosa canción del señor Dioniso, cuando mi chispa está alimentada con el trueno del vino».

Arquíloco el amante es otro personaje familiar de los poemas (aunque el término «amante» es demasiado estrecho para este franco celebrante del sexo). Los fragmentos sobre temas sexuales van de lo delicado y sensual («ella se complacía con el mirto y la hermosa flor de la rosa», fr. 30; cf. 31) a lo crudamente explícito («...como un tracio o frigio sorbe su cerveza de cebada con una paja; y ella se inclinaba hacia delante, trabajando», fr. 42; cf. 43, 119, 152, 252). A menudo su elección expresiva es tradicional: el deseo es «el licuador de los miembros», como *eros* en Hesíodo (*Teog.*, 121), y le «subyuga» como *eros* conquistó a Zeus en la *Ilíada* (XIV, 315 y sig.): ἀλλά μ' ὁ λυσιμελὴς ὦταῖρε δάμναται πόθος (fr. 196). Sus descripciones de los síntomas físicos de la pasión deben su formulación a la épica, pero su intensidad preludia la de Safo:

δύστηνος ἔγκειμαι πόθωι,
ἄψυχος, χαλεπῇσι θεῶν ὀδύνῃσιν ἕκητι
πεπαρμένος δι'ὀστέων.

(fr. 193)

[¡Ay de mí, desdichado, por el amor sin aliento me encuentro, con los huesos calados por terrible dolor que los dioses me envían!]

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεὶς
πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν,
κλέψας ἐκ στηθέων ἁπαλὰς φρένας.

(fr. 191)

[Tal ansia de amor, envolviéndome el corazón, derramó sobre mis ojos densa niebla y me robó del pecho mis tiernas entrañas [14]].

Pero también es muy distinto de Safo y de los otros poetas líricos —en forma (véase pág. 227), en tipo de materia temática y en vocabulario, y en su aparentemente exclusiva concentración en la actividad heterosexual—. Su elección de un tema sexual desde luego no implica que sea un «poema de amor»: algunos de los versos parecen proceder del tipo de narración de entretenimiento sobre aventuras eróticas de los bajos fondos que encontramos en Hiponacte (véase págs. 180 y sigs.), otros evidentemente pertenecen a poemas de violenta invectiva, los libelos que le dieron a Arquíloco su mayor fama (o notoriedad; véase

[14] La traducción proporciona la primera persona; el griego no deja claro de quién son los sentimientos.

Píndaro, *Pit.*, 2, 54-56, donde se le describe como «engordándose a sí mismo con odio y palabrotas»).

De acuerdo con la tradición antigua, sus blancos favoritos fueron un pario llamado Licambes y sus hijas, Neobule y su hermana menor. La historia fue que Licambes prometió a Arquíloco a su hija Neobule en matrimonio, pero luego le insultó rompiendo el pacto, y el poeta se desquitó con un abuso tan violento de la familia que ésta (o parte de ella) se suicidó [15]. La verdad es desconcertantemente difícil de afirmar, y el descubrimiento de un nuevo fragmento de papiro que dramatiza la seducción de la hermana menor no hace más que añadir complejidad al problema [16]. La obra mejor conocida es el fragmento 172, el inicio de un largo ataque contra Licambes:

πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω τόδε;
  τίς σὰς παρήειρε φρένας
ἧις τὸ πρὶν ἠρήρησθα; νῦν δὴ πολὺς
  ἀστοῖσι φαίνεαι γέλως.

[¡Padre Licambes! ¿Qué ocurrencia es ésa? ¿Quién desquició tu mente?
Antes estabas en tus cabales, pero ahora eres el hazmerreír de los ciudadanos.]

En este poema (probablemente los frs. 172-181) Arquíloco usaba una fábula animal, la historia de la zorra y el águila, para abusar de la infidelidad de Licambes, el cual, como el águila, había traicionado a un amigo y merece la misma retribución horrible. Evidentemente, el poeta avergonzaba a las hermanas al describir con detalles obscenos una orgía en la que pretendía que habían tomado parte; algunos de los fragmentos conservados (por ej., 48, 49, 51-54) pueden pertenecer a este poema (o grupo de poemas), pero sólo tenemos fastidiosos retazos de papiro y citas muy cortas como para poder juzgarlo. El nuevo fragmento, la obra más larga que se conserva de Arquíloco, combina los insultos contra Neobule con una descripción bastante delicada de cómo la hermana menor fue seducida; es difícil considerar esto como un poema puramente difamatorio [17], aunque es evidente la intención de cierto grado de insulto. M. L. West ha realizado recientemente un interesante estudio de la historia de Licambes y sus hijas, abriendo la posibilidad de que no fueran «contemporáneos vivos de Arquíloco, sino caracteres tópicos del entretenimiento tradicional» [18]. Siempre hay que recordar la libertad del poeta para asumir diferentes personajes y crear situaciones ficticias; por otra parte, deberíamos evitar partir de que Arquíloco nunca utilizó la invectiva de una manera directa y personalizada.

[15] Datos en West, 1974, 26 y sig.; *IEG*, 1, 15, y 63 y sig.

[16] *P. Colon.*, 7511 = *SLG*, 5478; West, fr. 196A.

[17] Como piensa Merkelbach, 1974, 113.

[18] West, 1974, 27. West también sospecha que la presentación de Arquíloco de sí mismo como bastardo es una representación de un papel similar, y hace notar que el nombre de Enipo (véase *supra*, pág. 135) «con su connotación de ἐνιπαί ['abuso'] es sospechosamente adecuado para la madre del yambógrafo».

Después de todo, sabemos que las víctimas de Hiponacte (y más tarde las de Catulo) eran bastante reales.

Este fragmento merece ser citado en su totalidad [19]:

πάμπαν ἀποσχόμενος·
ἶσον δὲ τολμ[
εἰ δ' ὦν ἐπείγεαι καί σε θυμὸς ἰθύει,
ἔστιν ἐν ἡμετέρου
ἣ νῦν μέγ' ἱμείρε[ι
καλὴ τέρεινα παρθένος· δοκέω δέ μι[ν
εἶδος ἄμωμον ἔχειν·
τὴν δὴ σὺ πένθ[
τοσαῦτ' ἐφώνει· τὴν δ' ἐγὼ ἀνταμει[βόμην·
"Ἀμφιμεδοῦς θύγατερ
ἐσθλῆς τε καὶ [περίφρονος
γυναικός, ἣν νῦν γῆ κατ' εὐρώεσσ' ἔ[χει,
τ]έρψιές εἰσι θεῆς
πολλαὶ νέοισιν ἀνδ[ράσιν
παρὲξ τὸ θεῖον χρῆμα· τῶν τις ἀρκέσε[ι.
τ]αῦτα δ' ἐπ' ἡσυχίης
εὖτ' ἂν μελανθη[
ἐ]γώ τε καὶ σὺ σὺν θεῶι βουλεύσομεν·
π]είσομαι ὥς με κέλεαι·
πολλόν μ' ε[
θρ]ιγκοῦ δ' ἔνερθε καὶ πυλέων ὑποφ[
μ]ή τι μέγαιρε, φίλη·
σχήσω γὰρ ἐς ποη[φόρους
κ]ήπους· τό δὴ νῦν γνῶθι· Νεοβούλη[
ἄ]λλος ἀνὴρ ἐχέτω·
αἰαῖ πέπειρα δ ·[
ἄν]θος δ' ἀπερρύηκε παρθενήιον
κ]αὶ χάρις ἣ πρὶν ἐπῆν·
κόρον γάρ οὐκ[
..]ης δέ μέτρ' ἔφηνε μαινόλις γυνή·
ἐς] κόρακας ἄπεχε·
μὴ τοῦτ' ἐφοῖτ' αν[
δ]πως ἐγὼ γυναῖκα τ[ο]ιαύτην ἔχων
γεί]τοσι χάρμ' ἔσομαι·
πολλόν σὲ βούλο[μαι πάρος·
σὺ] μὲν γὰρ οὔτ' ἄπιστος οὔτε διπλόη,
ἡ δ]έ μάλ' ὀξυτέρη,
πολλοὺς δὲ ποιεῖτα[ι

[19] Texto de *SLG;* véase Apéndice para bibliografía.

δέ]δοιχ' ὅπως μὴ τυφλὰ κἀλιτήμερα
σπ]ουδῆι ἐπειγόμενος
τὼς ὥσπερ ἡ κ[ύων τέκω.'

τοσ]αῦτ'ἐφώνεον· παρθένον δ' ἐν ἄνθε[σιν
τηλ]εθάεσσι λαβὼν
ἔκλινα, μαλθακῆι δ[έ μιν

χλαί]νηι καλύψας, αὐχέν' ἀγκάλῃς ἔχω[ν,
δεί]ματι π..[.].μένην
τὼς ὥστε νέβρ[

μαζ]ῶν τε χερσὶν ἠπίως ἐφηψάμην
ἧιπε]ρ ἔφηνε νέον
ἥβης ἐπήλυσις χρόα·

ἅπαν τ]ε σῶμα καλὸν ἀμφαφώμενος
λευκ]ὸν ἀφῆκα μένος
ξανθῆς ἐπιψαύ[ων τριχός.

[«...absteniéndote totalmente; pero igual (audacia...?)

Pero si tienes prisa y la pasión te inflama, hay en nuestra casa una muchacha guapa y dulce que está muy deseosa (de casarse contigo). Creo que tiene un cuerpo perfecto. A ella, conviértela (en tu amiga)».

Así hablaba; y yo contesté:

«Hija de Anfímedo, mujer ilustre y muy sensata, que ahora yace en la sombría tierra, los jóvenes tienen muchos placeres de la vista, sin llegar al final, y les basta con ello. Pero el matrimonio, con calma lo discutiré contigo cuando mi barba ennegrezca, Dios mediante. Me dejaré convencer como me pidas; no te enfades, amiga: ante el muro y las puertas, sin precipitarme, me quedaré en las praderas de césped. Déjame que te diga esto ahora. A Neobule deja que la tenga otro hombre. ¡Ay, ay (qué desgracia), ella está pasada, ha perdido lozanía juvenil y el encanto que antes tenía. Ahora siempre está acalorada, no soportó la saciedad y muestra los límites dè la juventud. Mándala al diablo; no vaya a ocurrirme que con una mujer así me convierta en el hazmerreír de los vecinos. Con mucho te prefiero a ti, porque tú eres leal y sincera, pero ella es precipitada y se crea demasiados (amigos). Temo que como la perra, por exceso de prisa, engendre crías ciegas y perniciosas».

Así dije; abracé a la muchacha y la hice acostarse entre las flores exuberantes; con un blando manto la cubrí, apoyando en mis brazos su cabeza, temblando de miedo como un cervatillo dulcemente con mis manos acaricié sus pechos, por donde mostró la piel de su reciente juventud. Palpando todo su hermoso cuerpo derramé mi blanca fuerza, tocando su rubia cabellera.]

(Trad. de J. Zaragoza)

El paralelo más cercano es el fr. 23, otra narración (con registro de la conversación) de lo que parece ser la escena de la seducción; desgraciadamente aquí el contexto no tiene claridad en cuanto a los detalles [20].

[20] Estudiado por West, 1974, 118-20.

El tono agresivo adoptado contra Licambes y Neobule a menudo se oye en la poesía de Arquíloco dirigido contra otros blancos (o blancos que ya no son identificables): «El odiado charlatán merodeaba la casa» (fr. 297); «Ansío luchar contra ti, como un hombre anhela beber» (fr. 125); «Un gran principio que mantengo, devolver el mal con el mal terrible» (fr. 126); «Oh señor Apolo, castiga tú también a los culpables, destrúyeles como tú sabes hacerlo» (fr. 26). El papiro de Colonia, que conserva el fr. 196A, también contiene una obra corta que amplía el fr. 188 y que, evidentemente, fue un modelo importante para Horacio (*Épod.*, 8, *Odas*, 1, 25, y 4, 13). Es un ataque contra una mujer de edad (que puede o no ser Neobule):

οὐκέ]θ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα, κάρφετα[ι γὰρ ἤδη
ὄγμοι]ς, κακοῦ δὲ γήραος καθαιρεῖ
...], ἀφ' ἱμερτοῦ δὲ θορὼν γλυκὺς ἵμερος π[ροσώπου
πέπτω]κεν· ἦ γὰρ πολλὰ δῆ σ' ἐπῆιξεν
πνεύμ]ατα χειμερίων ἀνέμων ⟨ ⟩ πολλάκις δε[

[Ya no tienes como antes lozana tu tierna piel, pues ya se marchita y el ... de la funesta vejez te abruma, y el dulce encanto ha dado un brinco y abandonó tu en otro tiempo seductivo rostro. Sí, contra ti se lanzaron las ráfagas de los vientos invernales y con frecuencia...]

También atacó a algunos amigos, pero sin conocer todo el contexto no sabemos lo seriamente que lo hizo. Algunos de estos fragmentos pueden proceder de poemas de burla bastante ligera, como el fr. 124 a Pericles, el cual es regañado por ir a una fiesta «como un hombre de Micenas», sin invitación y sin un regalo, pero sin embargo con mucho que beber: «Tu tripa pervirtió a tu mente y a tu ingenio hacia un comportamiento vergonzoso». El fr. 185, que anuncia a un tal Cericides que se contará la historia de la zorra y el mono, suena más amenazador, como si el destinatario hubiera de ser identificado con el vano y loco simio.

Sería especialmente interesante saber más sobre los poemas en los que el hablante es alguien distinto de «Arquíloco»; los frs. 19 y 122 son identificados como tales por Aristóteles (cf. *supra*, pág. 136), pero bien puede tratarse de otros. Tal y como se conservan esos fragmentos, son crípticos —tenemos que adivinar el contexto dramático—, pero el tono de cada uno de ellos es bastante claro. En el fr. 122, unas observaciones de un padre acerca de su hija sobre el tema de que «las maravillas nunca cesarán», la hipérbole es ingeniosa y chocante:

Nada puede ser sorprendente, o milagroso o imposible, ahora que Zeus, padre de los Olímpicos, ha cambiado el mediodía en noche, ocultando la luz del sol resplandeciente [21] y un miedo debilitador sobrevino a los humanos; después de ello, los hombres todo lo pueden creer, todo lo pueden esperar.

[21] La referencia es al eclipse total de sol de 648 a. C. (cf. *supra*, pág. 135).

Que ninguno de vosotros al verlo se sorprenda, ni de que las fieras cambien con los delfines sus moradas marinas y las olas resonantes del mar les resulten más gratas que la tierra firme, y aquéllos en cambio prefieran la montaña boscosa.

El fr. 19, que rechaza la riqueza del gran Giges de Lidia, presenta un sentimiento perfectamente tradicional —en la línea de «nada demasiado» y «piensa ideas mortales»—, pero la utilización de un «hombre de la calle», Caronte el carpintero, como hablante, sugiere que Arquíloco le dio un giro original:

'οὔ μοι τὰ Γύγεω τοῦ πολυχρύσου μέλει,
οὐδ' εἷλέ πώ με ζῆλος, οὐδ' ἀγαίομαι
θεῶν ἔργα, μεγάλης δ' οὐκ ἐρέω τυραννίδος·
ἀπόπροθεν γάρ ἐστιν ὀφθαλμῶν ἐμῶν.'

[No me interesan las riquezas de Giges, rico en oro, ni se adueña de mí la ambición ni envidio las acciones de los dioses ni codicio una dura tiranía: lejos está de mis ojos.]

La mayoría de los eruditos piensan que Arquíloco era un compositor culto; pero el que lo fuera o no, no es tan significativo como el hecho de que la alfabetización estaba establecida en Grecia en su tiempo (aunque no tenemos pruebas de producción de libros de hecho tan pronto) y por tanto había más posibilidades de que su obra se registrara por escrito y se extendiera ampliamente. Esto no quiere decir que pretendamos que la «publicación» inicial y la reiteración subsiguiente de los poemas no fuera en gran parte oral; pero es duro imaginar que Arquíloco fuera tan popular en el siglo v en Atenas sin la existencia de una tradición escrita en alguna fase de las generaciones intermedias. Es desalentador (aunque no sorprendente) que no hubiera lugar para un poeta tan grande e importante en los planes de estudios escolares bizantinos, pero el hecho de que fue leído por los eruditos alejandrinos hace posible que se descubran nuevos textos en los papiros. Después de lo que ocurrió en la última década sería demasiado pesimista sugerir que nunca superaremos el nivel actual de conocimiento de Arquíloco.

2. ELEGÍA GRIEGA TEMPRANA: CALINO, TIRTEO, MIMNERMO

Los contemporáneos de Arquíloco cuya obra se ha conservado se limitaron a la elegía. El metro elegíaco parece un híbrido a primera vista, y se le ha considerado adaptación de la épica para aproximarla a la lírica. Descrito equívocamente como alternancia de hexámetros y pentámetros dactílicos que forman dísticos, su unidad métrica se compone de hecho de hexámetro seguido de dos hemiepes con división de palabra tras cada uno de los tres elementos; y fueron los romanos los que limitaron la libertad de los primeros poetas grie-

gos al insistir en que el final de la unidad coincidiera con el de la frase (véase Apéndice métrico). A menudo las distinciones entre géneros son más claras musical que métricamente. Normalmente la elegía iba acompañada de caramillo, y por tanto se desliga bastante de la épica, que era entonada con la profunda cítara, y de la lírica, cantada al son de la lira o *barbitos:* de todas ellas, sólo la elegía requería necesariamente dos recitadores. Sabemos por Homero que el caramillo se utilizaba en campaña o en fiestas (*Il.* X, 13; XVIII, 495), y los más antiguos especialistas en elegía cuya obra se ha conservado —Calino, Tirteo, Mimnermo— compusieron precisamente para estas ocasiones. Por nuestro conocimiento de su desarrollo posterior tendemos a pensar en la elegía ante todo como vehículo de lamentación y de breves epigramas conmemorativos, funerarios, dedicatorios y demás. No hay datos irrefutables de que éstos estuvieran entre sus usos primarios en fecha tan temprana. Arquíloco utilizó esta forma de manera tan variada que puede dudarse si el uso que hizo de ella en el contexto del dolor (cf. fr. 13) fuera de gran significación. Para el epigrama elegíaco nuestros datos son claros: las primeras inscripciones elegíacas son del siglo VI, y en el VII tanto las dedicatorias como las conmemoraciones de los muertos eran, si tenían forma métrica, muy frecuentemente expresadas en hexámetros continuos.

Los eruditos de la Antigüedad afirman infructuosamente que los inventores de la elegía son Arquíloco, Calino o Tirteo, que tienen respectivamente sus propios defensores [22]. Lo más que podemos decir es que los antiguos no tenían elegías anteriores a las que nosotros poseemos, sin duda, por la sencilla razón de que éstos fueron los primeros elegíacos cuyos versos fueron consignados por escrito.

Calino de Éfeso fue un contemporáneo exacto de Arquíloco, con quien compartió su experiencia sobre los cimerios y sus «pesadas hazañas» (fr. 5A). Habló de Magnesia en guerra con Éfeso antes del saqueo cimerio (fr. 3) —aquel saqueo que emocionó menos a Arquíloco que los problemas de Tasos (cf. *supra,* pág. 140)—; y conocía a la tribu cimeria de los treres que mataron a Giges y quemaron Sardes en 652 a. C. El único fragmento suyo sustancial es de veintiún versos. Es un canto militar que lanza una nota discordante en los festejos, una llamada a que la juventud jonia se alce de la ociosidad para enfrentarse al enemigo (fr. 1):

μέχρις τέο κατάκεισθε; κότ' ἄλκιμον ἕξετε θυμόν,
  ὦ νέοι; οὐδ' αἰδεῖσθ' ἀμφιπερικτίονας
ὧδε λίην μεθιέντες; ἐν εἰρήνῃ δὲ δοκεῖτε
  ἧσθαι, ἀτὰρ πόλεμος γαῖαν ἅπασαν ἔχει...

[¿Hasta cuándo vais a estar echados? ¿Cuándo, jóvenes, tendréis un ánimo valiente? ¿No tenéis vergüenza de vuestros vecinos por tanta frivolidad? ¡Creéis estar en paz, pero la guerra domina toda la tierra!...]

---

[22] Dídimo *ap.* Orión, *Et. Mag.*, pág. 57, y escol. en *Aves*, 217, de Arist.; cf. Horacio, *A. P.*, 77.

En este punto hay una laguna. El texto prosigue:

> ... Y que cada uno al morir lance su dardo por última vez. Porque es honroso y bello para un hombre luchar contra sus enemigos por su patria y sus hijos y su legítima esposa; la muerte llegará cuando las Parcas lo decidan. Que todos avancen blandiendo la lanza y cubriendo con el escudo su valiente corazón, tan pronto como se entable combate. Pues no permite el destino que un hombre pueda escapar a la muerte, aunque descienda de antepasados inmortales. Con frecuencia un hombre regresa librándose de la batalla y el resonar de los dardos y encuentra en su casa el destino de la muerte. Pero el pueblo no le quiere especialmente ni se apesadumbra por él, mientras que al otro le lloran grandes y pequeños si algo le ocurre, porque el pueblo entero siente pena por el héroe que muere y vivo es como un semidiós; pues como a una torre le miran con sus ojos, porque siendo él solo hace cosas propias de muchos.

Es una obra conmovedora que evoca el mundo de Homero de una manera más directa que Arquíloco. El llamamiento es franco y sin adornos. La única comparación del pasaje, la del hombre valiente con la torre, ya era tradicional (cf. *Od.*, XI, 556, sobre Áyax). En el contexto patriótico y de autosacrificio nos recuerda a Héctor; y hay una reminiscencia de las palabras de Héctor a Andrómaca en *Il.*, VI, 487 y sigs., cuando dice que la muerte espera igual al valiente y al cobarde, y en las observaciones de Sarpedón a Glauco, también semejantes, en *Il.*, XII, 322 y sigs. La dicción es tan tradicional como los sentimientos que transmite. El vocabulario procede casi por completo de la épica y la estructura es formularia, de frases construidas con un molde homérico o directamente homéricas, algunas de ellas ligeramente retocadas para que encajen en el verso «pentamétrico». El efecto de conjunto es recordar a los jonios los héroes de los que pretenden descender e inducir en ellos un espíritu de emulación de sus famosos antepasados. Lo más notable, y que hace de Calino un poeta de calidad, es su capacidad para lanzar una nota inequívoca de frescura y franqueza en medio de la utilización de un material tan totalmente tradicional y formulario.

Del otro lado del Egeo, en la rica Laconia, Tirteo cantaba temas políticos y militares en elegías no menos «homéricas» que las de su contemporáneo Calino —una medida del extremo hasta el cual los poemas épicos jónicos habían creado por entonces entre los griegos una unidad cultural que transcendía la rivalidad dialectal y étnica—. El nombre del padre de Tirteo, Arquembroto, ha llegado hasta nosotros; todo lo demás sobre la vida del poeta es como mucho deducción a partir de sus versos, y en el peor de los casos simple ficción. La supuesta incongruencia del dialecto jónico en la dórica Esparta originó un rumor acerca de su origen milesio, y Platón (al que hicieron eco muchos escritores posteriores) incluso lo reclamó para Atenas. Pero el tono autoritario que adopta al enseñar al estamento guerrero espartano su oficio parece negar un origen extranjero; y los ocasionales dorismos de su dicción —acusativos de

la primera declinación en -ας, futuro en -εῦμεν— quizá revelan los acentos de un origen al que el jonio estaba poco acostumbrado.

Durante un siglo, a partir del final del VII, Esparta había de disfrutar del apogeo de una forma de vida culta que ha dejado su rastro en marfil y oro, en vasijas de bronce de sorprendente labrado, en cerámica de la mejor calidad y en las odas de Alcmán. La generación de Tirteo persiguió encarecidamente esta prosperidad, luchando y muriendo para sofocar la rebelión del rico territorio de Mesenia, que, conquistado en principio por sus abuelos en el último tercio del siglo VIII, se había convertido en el cimiento de la economía espartana. Esta crisis militar de mediados del siglo VII y el descontento político a que dio lugar la pérdida de las posesiones mesenias, inspiraron la totalidad de la producción poética de Tirteo, por lo menos en lo que podemos afirmar partiendo de lo que se conserva. La crisis política tomó una forma que había de convertirse en rasgo regular de la historia de Grecia: la exigencia de un reparto de tierras. Aquellos cuyas rentas habían caído o desaparecido con la pérdida de Mesenia se vieron abocados al límite de la revolución; sus exigencias eran las más acuciantes dentro de un pueblo que mantenía sojuzgada con dificultad a una población de esclavos; y, aún más, eran guerreros ciudadanos de un Estado en el que los derechos políticos estaban virtualmente monopolizados por la soldadesca. Tirteo reanimó su lealtad apelando al origen divino del orden existente, y a la vez fustigó su derrotismo y les insufló el espíritu de la lucha para recuperar lo perdido.

Su poema *Eunomía*, «Buen orden», que sólo se conserva en algunos fragmentos, recapitulaba al parecer la historia de Esparta, insistiendo en el papel de la divina providencia en el desarrollo de la Constitución espartana (frs. 1, 2, 4). Quizá bastó con esta propaganda religiosa, quizá la salida victoriosa de la guerra y la recuperación económica que siguió a la victoria evitaron las presiones para que hubiera un cambio político. En cualquier caso, la Constitución espartana sobrevivió a la prueba.

La rebelión mesenia apenas debió de sorprender a Esparta. Tirteo describe la amarga guerra de veinte años que el rey espartano Teopompo sostuvo para ganar aquel rico territorio (fr. 5) —sin duda como ejemplo de resistencia que hay que emular—, y no hay rastro de piedad en su descripción de las condiciones a las que eran reducidos sus habitantes (frs. 6-7):

῞ωσπερ ὄνοι μεγάλοις ἄχθεσι τειρόμενοι,
δεσποσύνοισι φέροντες ἀναγκαίης ὕπο λυγρῆς
ἥμισυ πάνθ' ὅσσων καρπὸν ἄρουρα φέρει.

δεσπότας οἰμώζοντες, ὁμῶς ἄλοχοί τε καὶ αὐτοί,
εὖτέ τιν' οὐλομένη μοῖρα κίχοι θανάτου.

[... como asnos agobiados por grandes cargas, llevando a sus señores, bajo una amarga necesidad, la mitad de todo el fruto que produce la tierra... llorando por sus amos tanto ellos como sus mujeres cuando un destino de muerte les alcanzaba.]

El alzamiento era inevitable, y Tirteo se convirtió en la voz de la represión. Tenemos la suerte de tener tres poemas provocados por la guerra que podrían estar completos, o casi, en veintidós, diecinueve y dieciséis dísticos, respectivamente. Probablemente cantados durante las marchas con acompañamiento de flauta, expresan con viveza la ética militar espartana, el limitado concepto del «hombre bueno» (ἀνὴρ ἀγαθός) y de la «virtud» (ἀρετή) que subvalora todo excepto al soldado resuelto, un concepto notorio a partir de su resurrección en el siglo v. En tiempos de Tirteo el concepto era nuevo. En Homero los hombres son «buenos» (ἀγαθός), pero *buenos* para alguna habilidad especial —el grito de guerra quizá, o la lucha cuerpo a cuerpo, o las curas (por ej., *Ilíada,* II, 408; III, 237; II, 732)—, no sólo buenos en abstracto. De la misma manera, la *areté* en Homero, como en Hesíodo, es la cualidad de ser bueno para algo, palabra que de hecho denota generalmente éxito. La transformación de una habilidad particular en criterio único de valor moral fue logro de la propaganda de Tirteo. Desarrolla la definición en el fr. 12. La misma naturaleza reflexiva de esta obra, que no contiene ninguna de las exhortaciones al combate habituales en el poeta, ha llevado a que algunos la consideren espuria. Pero el lenguaje y los sentimientos son absolutamente característicos de Tirteo, y es absurdo suponer que sólo era capaz de componer elegías marciales. ¿Qué es lo que hace que un hombre sea humano?, pregunta el poeta. No es la habilidad en el atletismo ni la fuerza de los ciclopes, ni que sea más ligero que el viento del norte, más apuesto que Titono, más rico que Midas, más majestuoso que Pélope, más elocuente que Adrasto: todo da igual si no tiene valor.

> No querría recordar ni tener en cuenta a un hombre si no aguanta presenciar la sangrienta matanza ni se enfrenta de cerca al feroz enemigo. Ésa es la virtud *(areté),* ése entre los hombres el trofeo mejor y la gloria más bella al alcance de un joven guerrero.

El tema está elaborado, los frutos del valor se identifican con términos como proeza o reputación —reputación que incluso otorga la inmortalidad como recompensa por la muerte en la acción— junto con la posibilidad de sobrevivir para disfrutar de la deferencia de viejos y jóvenes, en versos que recuerdan en áspero contraste las descripciones por Calino del hombre que evita la muerte en la batalla sólo para ganarse el desprecio de todos (fr. 1, 14-17).

Este concepto de virtud militar inspiró los otros dos poemas más o menos completos que nos han llegado, poemas de exhortación. «Sé audaz, porque tú eres de la raza del indómito Heracles. Zeus todavía no te ha vuelto la espalda» (fr. 11). En este poema, la exposición general de las ventajas de no ceder, las desventajas de la huida, la vergüenza del soldado muerto por la espalda, lleva a la exigencia de acción, cuyo primer dístico (21-22) se repite al pie de la letra en el otro poema (fr. 10, 31-32) y se parafrasea en otro lugar:

> Que cada uno permanezca firmemente en su puesto, con las piernas bien abiertas, clavado en el suelo, mordiendo con los dientes el labio.

Sigue una imagen apremiante de la batalla, el choque de las líneas de hoplitas enemigas (versos 29-34):

> Id todos al cuerpo a cuerpo y que cada uno mate a su enemigo hiriéndole con la larga lanza o la espada; poniendo pie junto al pie, apoyando en el escudo el escudo, penacho con penacho y casco junto a casco, pecho a pecho pegado con el enemigo luchad, empuñando la espada o utilizando la larga lanza.

El otro poema (fr. 10) ha sido considerado por algunos críticos como combinación de dos fragmentos separados, pero es citado por el orador del siglo IV Licurgo como texto continuo. Empieza con la cruda idea de que es bueno que el «hombre bueno» caiga y muera en combate, luchando por su país. Tirteo sigue contrastando el resultado del fracaso en la lucha (versos 3-12):

> Abandonar la propia ciudad y sus fértiles campos, viviendo como un mendigo, es lo más amargo de todo, marchar al exilio con la madre querida y el padre ya viejo, y los hijos pequeños y la legítima esposa. Él resultará antipático ante quienes acuda vencido por la penuria y el hambre execrable, avergüenza a su estirpe y desmiente su noble figura, y toda suerte de infamia y vileza le siguen. Una persona desplazada no tiene ni ayuda ni respeto, ni siquiera de su estirpe futura.

La conclusión es inevitable. «Con energía luchemos por esta tierra y por nuestros hijos: muramos y no dudemos más en dar nuestras vidas». El poeta entonces se dirige específicamente a los jóvenes, llamándoles a luchar resueltamente, y no huir y desertar de sus camaradas mayores que ya no pueden correr tan deprisa como ellos. Sigue otra viva imagen, la que da el viejo soldado muerto en el campo de batalla (versos 21-27):

αἰσχρὸν γὰρ δὴ τοῦτο, μετὰ προμάχοισι πεσόντα
  κεῖσθαι πρόσθε νέων ἄνδρα παλαιότερον,
ἤδη λευκὸν ἔχοντα κάρη πολιόν τε γένειον,
  θυμὸν ἀποπνείοντ' ἄλκιμον ἐν κονίηι,
αἱματόεντ' αἰδοῖα φίλαις ἐν χερσὶν ἔχοντα—
  αἰσχρὰ τά γ' ὀφθαλμοῖς καὶ νεμεσητὸν ἰδεῖν—
καὶ χρόα γυμνωθέντα· νέοισι δὲ πάντ' ἐπέοικεν,
  ὄφρ' ἐρατῆς ἥβης ἀγλαὸν ἄνθος ἔχηι,
ἀνδράσι μὲν θηητὸς ἰδεῖν, ἐρατὸς δὲ γυναιξὶ
  ζωὸς ἐών, καλὸς δ' ἐν προμάχοισι πεσών.

> [Porque es vergonzoso que caiga en vanguardia y yazga en el suelo ante jóvenes un hombre mayor, que tiene la cabeza ya blanca y la barba canosa, exhalando en el polvo su alma valiente, sujetando en su puño sus partes cubiertas de sangre —espectáculo horrible e indignante de ver— y su cuerpo desnudo. Todo, en cambio, es bello en un joven, mientras posee la flor lozana de la amable juventud; admirado por los hombres y deseado por las mujeres mientras vive, es hermoso cuando cae en vanguardia.]

El poema acaba con el dístico ya citado del fr. 11 (21-22).

Este poema emplea el artificio común arcaico de la composición cerrada; dentro de él, repetida dos veces, una exposición general de la que nadie podía discrepar —el horror de la mendicidad, la vergüenza de permitir que un anciano sea muerto—, que es el pie para una llamada a la acción. El lenguaje es en gran parte el de la tradición épica. Desde luego todos los poemas de Tirteo muestran un conocimiento amplio del vocabulario de la *Ilíada* y la *Odisea,* con algo de las palabras conocidas de otra manera procedentes de los «Himnos homéricos» y de Hesíodo. No es raro que el jonio Calino sea deudor de Homero, aunque sí lo hubiera sido lo contrario. La extensión de la influencia homérica hasta tan lejos como Esparta no debería sorprender, pero desde luego es muy llamativa. A pesar de todo esto, hay una diferencia muy importante. En Tirteo no hay celebración aristocrática de la batalla, sino sólo una devoción decidida por el deber y la conciencia de la miseria que espera al individuo si su comunidad es destruida. Sus poemas son el himnario marcial de esa disciplina y devoción al Estado que mantuvieron las filas espartanas firmes frente a una muerte segura en las Termópilas y que se convirtió en una de las leyendas más duraderas de la historia occidental.

Tirteo y (hasta donde sabemos) Calino eran aficionados, urgidos por una crisis nacional, a utilizar el único medio de propaganda que conocían. Sólo esto es suficiente para designarles inventores de la elegía, en contra de las pretensiones del longevo Arquíloco. Una generación más tarde trabajó otro profesional de destacada técnica, Mimnermo de Colofón [23]. Vivió durante la última parte del siglo VII; la fecha tradicional está confirmada por el conocimiento que de sus obras muestran otros autores (véase *infra,* págs. 155, 174). Su obra comprendió al parecer al menos dos libros (muchos, de acuerdo con la Suda), que contenían una serie de poemas separados, evidentemente bastante cortos, así como una producción más larga titulada posteriormente *Nanno,* por el nombre de una flautista de la que el poeta estuvo enamorado. Mimnermo fue recordado principalmente como poeta amoroso (cf. Propercio, 1, 19, 11); pero los fragmentos que se conservan de *Nanno* no tienen mucho que ver con el amor. Ello puede ser meramente accidental, además de que varios fragmentos (4, 5, 12) podrían asociarse con un contexto erótico más amplio. Pero es más enigmático encontrar también atribuido a *Nanno* el primer relato que se conserva de la migración jonia, el establecimiento de Colofón y Esmirna partiendo de Pilos (frs. 9 y 10).

El inicio del fr. 5 (un pasaje que también encontró su camino en la *Teognidea,* véase pág. 137) recuerda el relato de Safo sobre sus sentimientos al ver a su amado (fr. 31 LP), y es posible que la poetisa lo conociera:

αὐτίκα μοι κατὰ μὲν χροιὴν ῥέει ἄσπετος ἱδρώς,
πτοιῶμαι δ' ἐσορῶν ἄνθος ὁμηλικίης

[23] O de Esmirna (véase Apéndice).

τερπνὸν ὁμῶς καὶ καλόν· ἐπὶ πλέον ὤφελεν εἶναι·
  ἀλλ' ὀλιγοχρόνιον γίνεται ὥσπερ ὄναρ
ἥβη τιμήεσσα· τὸ δ' ἀργαλέον καὶ ἄμορφον
  γῆρας ὑπὲρ κεφαλῆς αὐτίχ' ὑπερκρέμαται,
ἐχθρὸν ὁμῶς καὶ ἄτιμον, ὅ τ' ἄγνωστον τιθεῖ ἄνδρα,
  βλάπτει δ' ὀφθαλμοὺς καὶ νόον ἀμφιχυθέν.

[Un río de sudor fluye al punto por mi piel y tiemblo al contemplar la flor bella y delicada de la juventud; me gustaría que fuera más duradera, pero la juventud preciosa es como un sueño de corta duración y en seguida pende sobre nuestra cabeza la odiosa y deforme vejez, hostil a un mismo tiempo e innoble, que hace a un hombre desconocido y lo envuelve dañando su vista y su mente.]

Estos versos tienen una inmediatez atractiva, pero no carecen de artificios tanto como podría parecer a primera vista. La antítesis retórica de τερπνὸν ὁμῶς καὶ καλόν (3) y ἐχθρὸν ὁμῶς καὶ ἄτιμον (7), y el vigoroso uso de palabras e imágenes hacen que esto sea mucho más que una reelaboración de material homérico.

En los frs. 11 y 11a, Mimnermo da una versión de la historia del vellocino de oro en la que el palacio de Eetes está a la orilla del océano, donde Helios almacena sus rayos en una cámara de oro. Y el fr. 12, la pródiga e imaginativa descripción de la «cama» de oro en la que el sol viaja de oeste a este, también podría ser una parte de su relato de la historia de Jasón y Medea. Puede ser que todo esto sea narrado para adornar o diversificar el tema de un asunto amoroso contemporáneo, pero no tenemos datos firmes, y podría argumentarse un caso completamente distinto [24]. El fr. 8, que también está adscrito a *Nanno*, tienta a suponer que al menos una parte del poema trataba directamente de una relación entre dos personas: «Ojalá haya verdad entre tú y yo, la más justa de todas las cosas».

De los demás poemas los dos más conocidos (frs. 1 y 2) tratan del mismo tema (y podrían ser parte incluso de una misma obra). El fr. 1 habla de las «deseables flores de la juventud», y pregunta: «¿Qué es la vida, qué es la alegría sin la dorada Afrodita? Ojalá yo muera cuando estas cosas ya no signifiquen nada para mí». El poeta prosigue lamentando la indignidad y las privaciones de la vejez. El fr. 2 es bastante más elaborado:

ἡμεῖς δ', οἷά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὥρη
  ἔαρος, ὅτ' αἶψ' αὐγῇς αὔξεται ἠελίου,
τοῖς ἴκελοι πήχυιον ἐπὶ χρόνον ἄνθεσιν ἥβης
  τερπόμεθα, πρὸς θεῶν εἰδότες οὔτε κακόν
οὔτ' ἀγαθόν· Κῆρες δὲ παρεστήκασι μέλαιναι,
  ἡ μὲν ἔχουσα τέλος γήραος ἀργαλέου,
ἡ δ' ἑτέρη θανάτοιο· μίνυνθα δὲ γίνεται ἥβης
  καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆν κίδναται ἠέλιος.

[24] West, 1974, 74-76.

αὐτὰρ ἐπὴν δὴ τοῦτο τέλος παραμείψεται ὥρης,
αὐτίκα δὴ τεθνάναι βέλτιον ἢ βίοτος.

[Como las hojas que engendra la estación florida de la primavera, cuando se expanden con los rayos del sol, nosotros, semejantes a ellas, por poco tiempo disfrutamos de las flores de la juventud, sin que conozcamos por los dioses ni el bien ni el mal. Pero a nuestro lado se presentan las Keres sombrías, una con la funesta vejez como destino, otra con la muerte. Breve es el disfrute de la juventud, sólo el tiempo que el sol se extiende sobre la tierra. Pero cuando termina esta estación, sin duda es mejor estar muerto que seguir viviendo.]

Luego enumera las miserias de la vejez, la suerte común a todo el género humano, la pobreza, la falta de hijos, la enfermedad. Este poema indica una mente no sólo ricamente provista de la herencia de las fórmulas épicas (cf. también 6, 2, y Tirteo, 7, 2; 13a, 2, y Tirteo, 19, 7), sino además inclinada a tratar contextos homéricos. El uso de la comparación de las hojas, de *Ilíada,* VI, 146, contribuye considerablemente al efecto de los cuatro primeros versos. Igualmente de Homero es la referencia siguiente a los dos Hados, *keres,* basada en *Ilíada,* IX, 411 y sigs., donde Aquiles baraja sus propias *keres* alternativas, morir gloriosamente en la batalla o sobrevivir oscuramente hasta la vejez madura. Se ha criticado a Mimnermo por plantear falsas alternativas en cuanto que la edad madura no es una alternativa a la muerte. Pero el contexto homérico, y desde luego el de Mimnermo, muestra que lo que se quiere decir es la muerte en la flor de la vida. Más rígidamente que Homero, Mimnermo declara que más allá de la juventud no nos espera nada bueno. Aun así el tono no es siempre triste: en el fr. 7 la voz del poeta es más festiva. «Pásalo bien: tus conciudadanos no tienen caridad, y uno te censurará mientras otro te alaba.»

Si el *Nanno* contenía un relato de la fundación de Colofón y Esmirna, el poema titulado *Esmirneida* recordaba acontecimientos de la memoria viva, la defensa de Esmirna contra Giges de Lidia, h. 680. La elegía empezaba con una invocación a las Musas, que distinguía a las Musas hijas de Zeus de sus predecesoras las hijas de la Tierra y el Cielo. Poco se ha conservado de esta narración, aunque sí lo bastante para calibrar su índole. Se describe la carga de un guerrero de Esmirna (fr. 14): «Palas Atenea no encontró falta en la fuerza astuta de su espíritu cuando se lanzó adelante con la primera línea en la sangrienta batalla, abriéndose camino contra las amargas flechas de los enemigos. Pues nunca hubo entre los adversarios un hombre mejor que él llevando a cabo las tareas de la poderosa guerra, mientras corría hacia adelante, llevado por los rayos del sol ligero» [25]. Nada de historia prosaica ésta, como la hubieran compuesto Solón o Tirteo, aunque vivamente; para Mimnermo, la vida de la batalla aún es heroica, los dioses aún vigilan junto a las líneas de batalla.

[25] El texto de este verso es poco seguro.

La poesía de Mimnermo ganó pronto una vasta circulación, como podemos deducir de las alusiones de otros escritores. El hondo pesimismo con el que repetía la comparación homérica de la vida de un hombre con la de las hojas cuyo brotar breve acaba pronto (fr. 2) quizá estimuló a un poeta posterior hacia la reflexión más fortificante de que, puesto que la comparación se mantiene, uno debe ser liberal en el disfrute de lo bueno de la vida durante el mayor tiempo posible («Simónides», véase pág. 179). La esperanza de sobrevivir de Mimnermo con buena salud hasta los sesenta (fr. 6), quizá ya ambiciosa para las esperanzas de su época, le parecía indebidamente modesta a Solón, que hubiera añadido una cantidad de años más al término (Solón, fr. 20). Una de sus raras y personales obras de mitología, el sacrificio de Ismene por Tideo (fr. 21, no mencionado por ningún otro escritor), fue pintada en un ánfora corintia primitiva de h. 625-600. Tampoco parece que su fama se marchitara en siglos posteriores: tiene que tener algún significado el hecho de que Calímaco le señale en el famoso prólogo programático de *Aitia* (cf. *infra,* págs. 600 y sigs.) como autor que practica el tipo de poesía más admirado por la vanguardia [26]. Es fácil entender el entusiasmo de Calímaco: aquí había poesía brillantemente vivida y, a su manera, sofisticada y elegante.

3. TEOGNIS

Teognis es uno de los pocos poetas griegos (y el único de la era arcaica) cuya obra nos ha llegado no en una pequeña selección realizada por antologistas, no en fragmentos citados por autores posteriores o en trozos de papiro, sino como un cuerpo completo conservado a través de la Antigüedad tardía y durante el período bizantino. Desgraciadamente, este cuerpo es más que completo: tenemos demasiado. El texto conservado en los manuscritos medievales se compone de unos 600 dísticos elegíacos; un manuscrito, el más antiguo y mejor, añade otro centenar bajo el epígrafe de «Libro 2». Los versos están escritos en secuencia ininterrumpida, pero no hay estructura general, no hay continuidad lógica que se mantenga mucho tiempo. Por el contrario, nos encontramos a cada paso con cambios de tema abruptos, así como de sujeto e incluso de destinatario. Están lejos de ser poco comunes la repetición —verbal (por ej., 853-54 = 1038ab; 571-72 = 1104ab, etc.) y temática (cf. 527-28 con 1131-32; 585-86 con 1075-76, etc.)—, la incoherencia (por ej., 1128 y sigs.) y la contradicción franca (813-14 ≠ 1181-82, etc.). Es difícil evitar concluir que nos enfren-

[26] La interpretación del fr. 1, 10-12, de *Aitia* es poco segura, pero parece que Calímaco o bien está alabando todo lo que hay en Mimnermo de poesía «a pequeña escala» *(kata lepton* —una frase clave en el vocabulario crítico de Calimaco—), o bien contrastando sus poemas «a pequeña escala» más placenteros con una composición larga *(¿Nanno?, ¿Esmirneida?).*

tamos a una colección miscelánea de poemas elegíacos, la mayoría muy cortos, algunos incompletos; está claro que no son todos de la misma mano por el hecho de que muchas series cortas de versos encontradas en «Teognis» están en otros lugares atribuidas de manera firme a Solón, Mimnermo y Tirteo. No sabemos cuánto más de la obra de estos poetas queda por reconocer en el corpus de Teognis, puesto que sólo tenemos fragmentos de sus obras; nunca sabremos, tampoco, cuántos poetas más, hoy anónimos, han sido llevados a engrosar la muestra.

El llamado libro segundo toca el mismo tema en toda su extensión —el amor efébico—; se compone de una serie de unidades cortas (uno o dos dísticos en la mayoría de los casos), muchas de las cuales empiezan con ὦ παῖ..., «Muchacho»... Pero el resto de la miscelánea contiene artículos tan diversos como breves invocaciones a las divinidades (Apolo, Ártemis y las Musas, 1-18), poemas dirigidos por Teognis (nombrado sólo una vez, v. 22) a Cirno, hijo de Polipante (un bloque bien sólido, 19-254, con otros extendidos por el resto, incluido el libro 2), poemas dirigidos a otros hombres (Simónides y Onomácrito, por ejemplo, que bien pueden ser los personajes bien conocidos mencionados en otros lugares, pero que bien pueden no serlo), exhortaciones gnómicas morales de un carácter general, por no decir banal, y canciones de bebedores del tipo de moda entre los parrandistas de los banquetes aristocráticos. Parece como si una colección original de poemas de Teognis, dirigidos a Cirno, un hombre mucho más joven, hubiera crecido en el curso de muchos años de transmisión, hasta su presente formato y tamaño, por adición de material paralelo (y en contraste), quizá por el procedimiento de extracción (ἐκλέγειν, cf. págs. 27 y sig.).

No sabemos en qué momento exacto se fijó la antología en su forma actual. Los poetas cuya obra podemos identificar (Solón, Mimnermo, Tirteo) son todos anteriores al siglo v, y, hasta donde podemos afirmarlo, los poetas del siglo v que utilizaron el dístico elegíaco (Ión de Quíos, por ejemplo, Simónides, Critias) no están representados [27]. El acontecimiento histórico más tardío que se menciona es la invasión persa de Grecia de 480 a. C.; los versos 773-82, un elocuente llamamiento a Apolo para que salve Megara, se refieren claramente a un peligro presente, no alejado, y también lamentan la desunión de los griegos frente al invasor:

[27] Los versos 467-96, 667-82 y 1341-50 se atribuyen a menudo, en las ediciones modernas, a Eveno de Paros (que escribió durante la segunda mitad del siglo v). La base de esta atribución es el hecho de que Aristóteles *(Metaf.,* 1015a28) cita el 472 (cambiando una palabra) como verso de Eveno; Camerario asignaba toda la secuencia 467-96 a Eveno, y puesto que estos versos van dirigidos a un tal Simónides, le adjudicó a Eveno los otros dos pasajes en los que aparece el nombre. Esta estructura es obviamente débil; todo depende de la atribución por Aristóteles de un solo verso. Pero ese verso no es una observación muy original —«Pues todo lo que viene impuesto a uno por la necesidad es penoso»— e incluso si los versos dependen unos de otros, Eveno puede estar citando a Teognis, igual que en el fr. 1 (West) cita una «παλαιὸς λόγος».

> Soberano Febo, fuiste tú en persona quien construiste la ciudadela, tratando de complacer al hijo de Pélope, Alcátoo. Sé tú también en persona quien aleje al ejército salvaje de los medos de esta ciudad, para que el pueblo con alegría te sacrifique magníficas hecatombes cuando llegue la primavera, mientras se regocija, en torno a tu altar, con el sonido de la cítara y el atractivo banquete, los gritos y cantos de peanes. Porque temo, en verdad, al ver la insensatez y la discordia suicida de los griegos. Pero tú, Febo, muéstrate propicio y protege esta ciudad nuestra.

Estos versos poderosos son claramente obra de un poeta de Mégara, pero la mayoría de los críticos están de acuerdo hoy en que no pueden ser de Teognis, que probablemente era un contemporáneo de Solón más joven que éste; puede explicarse fácilmente su inclusión en una colección que de otra forma parece estar limitada estrictamente a poetas de la era arcaica: una antología que iba con el nombre de Teognis de Mégara era el lugar obvio para situarlos.

Los versos que van dirigidos a Cirno llevan todos el sello de una personalidad fuerte y especial. No sabemos nada de él, excepto lo que se nos cuenta en los poemas: que su nombre era Teognis, y su ciudad Mégara. Su voz es la de un aristócrata amargado, un perdedor en los cataclismos sociales de la Grecia arcaica, que advierte a su amado Cirno contra la violencia y vulgaridad de los estamentos inferiores y más tarde, quizá en el exilio, que lamenta su pobreza y clama venganza.

Se podía encontrar un contexto histórico adecuado para este poeta en casi cualquier ciudad de la era arcaica griega —en el continente, Mégara, así como Mégara Hiblea, su colonia en Sicilia, a la que lo adjudica Platón *(Leyes,* 630a)—. Pero hoy hay un acuerdo bastante general de que la ciudad madre es la opción más probable. Sufrió a finales del siglo VII el régimen de un tirano especialmente vicioso, Teágenes, cuyo derrocamiento fue seguido por muchas décadas de disturbios políticos; se puso fin a una democracia que al parecer fue notable por sus medidas extremas contra los ricos, nos cuenta Aristóteles *(Pol.,* 1304b34), cuando sus confiscaciones habían llevado al exilio a tantos que fueron número suficiente como para volver y establecer una oligarquía [28].

Teognis es el primer poeta de la literatura griega en mostrar su preocupación sobre la suerte que correrá su obra; de hecho, anuncia que ha tomado medidas para protegerla.

> Cirno, al componer estos poemas para ti, quiero ponerles un sello, y nunca pasará desapercibido su robo, ni los alterará nadie, estropeando lo que es bueno; y todo el mundo dirá: «Estos versos son de Teognis de Mégara, famoso en todo el mundo» (19-23).

---

[28] West, 1978b, recoge la antigua evidencia para la Mégara arcaica: «Testimonia historica», págs. 4-6.

Desgraciadamente, no sabemos qué era ese «sello»; la simple mención del nombre del poeta apenas podía servir para proteger la integridad de su texto, e incluso la mención frecuentemente repetida de Cirno no sería una barrera contra la interpolación. Quizá se confió a algún templo una copia sellada del poema; se nos dice que Heráclito de Éfeso depositó una copia de su libro en el templo de Ártemis de esa ciudad. Fuera lo que fuera el «sello», fue claramente inefectivo. Desde que Welcker llevó a cabo el primer intento sistemático de separar el grano de la paja en 1826, han seguido las discusiones sobre lo que del texto que nos ha llegado debería atribuirse a Teognis. Un editor reciente, limitándose a las secuencias que contienen el nombre de Cirno y las que son citadas como obra de Teognis por autores del siglo IV (Platón y Aristóteles), publica 306 versos, y aunque, como dice, la colección puede contener más versos genuinos, esta selección constituye un núcleo aceptable [29]. El texto tradicional se inicia con cuatro invocaciones de divinidades, dos dirigidas a Apolo, una a Ártemis y una a las Musas y a las Gracias (Χάριτες). Aristóteles identifica los versos dirigidos a Ártemis como obra de Teognis *(Ét. Eud.*, 1243a18); bien pueden ser el prólogo del libro original, porque tienen una concisión y un toque de ingenio característicos de lo mejor de Teognis.

Ἄρτεμι θηροφόνη, θύγατερ Διός, ἣν Ἀγαμέμνων
εἵσαθ', ὅτ' ἐς Τροίην ἔπλεε νηυσὶ θοῇς,
εὐχομένωι μοι κλῦθι, κακὰς δ' ἀπὸ κῆρας ἄλαλκε·
σοὶ μὲν τοῦτο, θεά, σμικρόν, ἐμοὶ δὲ μέγα.
(11-14)

[Oh Ártemis cazadora, hija de Zeus, a quien dedicó Agamenón un altar, cuando a Troya partió con sus rápidas naves, escucha mi plegaria y aparta de mí las Keres sombrías. Para ti eso es poco, oh diosa, y mucho para mí.]

La forma que pudo tener el libro original de Teognis puede deducirse de una frase del artículo de la Suda:

Θέογνις... ἔγραψεν... πρὸς Κύρνον... γνωμολογίαν
δι' ἐλεγείων καὶ ἑτέρας ὑποθήκας παραινετικάς...

[Teognis... escribió... para Cirno... una colección de máximas en verso elegíaco, y otras prescripciones éticas.]

Esta palabra ὑποθῆκαι aparece en un poema didáctico adscrito a Hesíodo, las «prescripciones de Quirón», Χίρωνος ὑποθῆκαι —el centauro Quirón da consejos éticos a su pupilo Aquiles—. Y el verbo análogo ὑποθήσομαι, «prescribiré», aparece en el primer anuncio por parte de Teognis de que se hará cargo de la educación del joven Cirno.

[29] West, 1978b.

Porque siento afecto hacia ti, Cirno, te voy a enseñar
lo mismo que yo siendo niño aprendí de los hombres de bien.
Sé prudente y no intentes con hechos innobles e injustos
conseguir honores, prestigio, ni siquiera riqueza...
No te asocies con gente malvada,
sino quédate siempre con hombres de bien;
bebe y come con ellos, y siéntate junto a ellos...

(27-34)

El final de la frase deja claro como el agua lo que Teognis entiende por hombres «de bien»: «trata de complacer a aquéllos cuyo poder es grande».

Muchas de las prescripciones son netamente dísticos formularios que encierran la moralidad griega tradicional: respeto a los dioses (1179-80), padres (131-32, 821-22) y extranjeros (143-44). Fueron versos como éstos los que concedieron a Teognis su reputación de moralista —Isócrates, por ejemplo *(A Nicocles,* 43), le sitúa entre «los mejores consejeros de conducta de la vida humana» (ἀριστους... συμβούλους τῷ βίῳ τῷ τῶν ἀνθρώπων...)—. Pero el maestro también insiste a su joven pupilo sobre el viejo código aristocrático que exigía plena satisfacción por los beneficios e injurias recibidos.

Ojalá Zeus me conceda resarcir a los amigos que me quieren
y que tenga más poder que mis enemigos;
así podría considerarme un dios entre los hombres
si el destino de la muerte me encuentra con las deudas pagadas.

(337-340)

Otra versión clarifica la velada amenaza de las palabras «que tenga más poder que mis enemigos».

Caiga sobre mí el inmenso ancho cielo de bronce, desde lo alto,
horror de los hombres nacidos del suelo,
si yo no sirvo de ayuda a mis amigos
y no soy un pesar y una gran aflicción para mis enemigos.

(869-72)

Aunque asume el papel de tutor, no asume alegremente que la educación sea siempre efectiva. «Es más fácil engendrar y criar a un ser humano que dotarle de una mente recta... Si se pudiera hacer e implantar a un hombre el entendimiento, un hijo de un buen padre nunca se volvería malo —se regiría por las sabias palabras de su padre—. Pero por medio de enseñanzas nunca harás bueno a un hombre malo» (429-33, 435-38). Esta estimación pesimista aparentemente era correcta; Teognis tiene razones posteriormente, al final de los famosos versos que pretenden que ha hecho inmortal el nombre de Cirno, para reprochar a su joven discípulo, al que amaba, su fraude y su ingratitud:

σοὶ μὲν ἐγὼ πτὲρ' ἔδωκα, σὺν οἷσ' ἐπ' ἀπείρονα πόντον
πωτήσηι, κατᾶ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος

ῥηϊδίως· θοίνῃς δὲ καὶ εἰλαπίνῃσι παρέσσῃ
  ἐν πάσαις πολλῶν κείμενος ἐν στόμασιν,
καί σε σὺν αὐλίσκοισι λιγυφθόγγοις νέοι ἄνδρες
  εὐκόσμως ἐρατοὶ καλά τε καὶ λιγέα
ᾄσονται. καὶ ὅταν δνοφερῆς ὑπὸ κεύθεσι γαίης
  βῇς πολυκωκύτους εἰς 'Αίδαο δόμους,
οὐδέποτ' οὐδὲ θανὼν ἀπολεῖς κλέος, ἀλλὰ μελήσεις
  ἄφθιτον ἀνθρώποισ' αἰὲν ἔχων ὄνομα,
Κύρνε, καθ' Ἑλλάδα γῆν στρωφώμενος, ἠδ' ἀνὰ νήσους...

* * *

πᾶσι δ', ὅσοισι μέμηλε, καὶ ἐσσομένοισιν ἀοιδή 251
  ἔσσῃ ὁμῶς, ὄφρ' ἂν γῆ τε καὶ ἠέλιος.
αὐτὰρ ἐγὼν ὀλίγης παρὰ σεῦ οὐ τυγχάνω αἰδοῦς,
  ἀλλ' ὥσπερ μικρὸν παῖδα λόγοις μ' ἀπατᾷς.
(237-47, 251-54)

[A ti yo alas te di, con las que el mar infinito
y toda la tierra sobrevolarás alzándote sin fatiga.
En todos los banquetes y festines presente estarás,
con tu nombre en las bocas de muchos.
Y al son de las flautas de tonos agudos
jóvenes amables te cantarán suaves y bellas canciones.
Y cuando en las cavernas de la oscura tierra
desciendas a las moradas pobladas de gemidos del Hades,
ni siquiera entonces, al morir, perderás tu gloria,
sino que los hombres recordarán siempre tu nombre inmortal,
Cirno, recorriendo la tierra de Grecia y sus islas,
atravesando el mar estéril, habitado por peces,
sin montar sobre lomo de caballos, pues te van a llevar
los dones espléndidos de las Musas de trenza violeta.
Y para todos aquellos, incluso del futuro, que aprecian el canto
serás motivo de inspiración, mientras existan el cielo y la tierra.
Pero yo no encuentro en ti ni siquiera un poco de aprecio,
sino que me engañas con palabras lo mismo que a un niño pequeño.]

En estilo y vocabulario, como muestra este ejemplar, Teognis difiere poco de otros poetas arcaicos que escribieron en dísticos elegíacos; como ellos, es deudor en gran medida de la épica jónica. Esta amonestación a Cirno es muy homérica de tono y contenido; incluso, excepto en la acuñación de Teognis πολυκωκύτους, el vocabulario es totalmente homérico. De hecho, el pasaje es un mosaico de frases homéricas y fórmulas, algunas exactas, algunas sutilmente variadas. El final del primer verso, por ejemplo, ἐπ' ἀπείρονα πόντον, procede de *Il.*, I, 350; el final del 243, ὑπὸ κεύθεσι γαίης, es una fórmula homérica recurrente, como εἰς 'Αίδαο δόμους (244), γῆ τε καὶ ἠέλιος (252) y ῥηϊδίως como apertura de verso (239). El resto del verso 239 se hace eco de *Il.*, X, 217, con θοίνῃς sustituido por δαίτῃσι, y la llamativa frase ἐσσομένοι-

σιν ἀοιδή de 251 viene de *Od.*, VIII, 850. Tirteo podía utilizar el lenguaje épico para una situación y en un tono que Homero (al menos el Homero de la *Ilíada)* habría reconocido; pero Teognis lo adapta para un nuevo mundo de pensamiento y sentimiento —la celebración de la fama y la belleza de un hombre joven, las reacciones de un aristócrata frente a las innovaciones y las turbulencias sociales—.

Cirno está destinado a ser tema de cantos en fiestas y festivales, pero especialmente en aquellos banquetes de varones aristócratas que tan bien conocemos por las pinturas cerámicas. Muchos de los poemas de la colección desarrollan temas apropiados para esas reuniones: los placeres del vino, de la compañía masculina, lo exquisito de la corta estación de la juventud.

> ... Pongamos nuestro ánimo en la celebración de las fiestas,
> mientras pueda aguantar las emociones del placer.
> Pues la espléndida juventud pasa tan rauda como un pensamiento.
> Ni siquiera es más rápido el ímpetu de los caballos
> que al guerrero conducen a un duro trabajo de lanzas,
> contentos por la llanura productora de trigo.
>
> (983-88)

Los poemas amorosos que en algún momento fueron concentrados en el libro segundo [30] (aunque algunos se mantienen en el primero) son, por supuesto, típicos de este mundo masculino, y en el último dístico de la pretensión de Teognis de haber hecho inmortal el nombre de Cirno hay un claro indicio de que el poeta se ve a sí mismo en esa relación amorosa entre un hombre más viejo y otro más joven, lo cual era característico de esos medios: «Me engañas con palabras lo mismo que a un niño pequeño». En otro lugar, utilizando una imagen común en la poesía erótica griega, incluso suplica a Cirno que no le haga enamorarse demasiado profundamente: «No me lleves con tu violenta incitación, contra mi voluntad, bajo el yugo, arrastrándome a un amor excesivo» (371-72). Y un tema recurrente es la queja, familiar en otros cantos de banquete griegos, porque el amor y la amistad son inestables, la protesta contra la infidelidad y, sobre todo, el engaño. «No me ofrezcas palabras de amor cuando vuelves tu mente y tu corazón hacia otro sitio... o limpias tu mente y me amas, o me rechazas y me odias, discutiendo conmigo abiertamente. El hombre cuya lengua única esconde dos mentes es un camarada peligroso, Cirno, mejor tu enemigo que tu amigo» (87-92).

La perfidia, por supuesto, no se limita a las relaciones amorosas; en el mundo más amplio del comercio y la política está igual de presente, y Cirno es prevenido contra ella. Debe escoger lo bueno, no lo malo, para la amistad,

---

[30] Parece bastante seguro que el contenido del libro 2 estuvo en algún momento distribuido a lo largo de toda la colección, y que fue extractado para constituir una unidad separada durante el período bizantino.

y esas dos palabras, ἀγαθός y κακός, como tan a menudo en la literatura griega arcaica, denotan categorías tanto sociales como morales.

> Que nadie te convenza, Cirno, a hacerte amigo de un malvado.
> ¿Qué provecho tiene el que un villano sea amigo?
> No te salvaría de una situación difícil ni de un infortunio,
> ni teniendo algo bueno te haría partícipe de ello.
> (101-104)

La importancia social de estas dos palabras aparece claramente en la protesta del aristócrata por los matrimonios llevados a cabo por dinero; considera las uniones entre bien nacidos y nuevos ricos como equivalentes al hibridismo.

> Buscamos carneros y asnos, oh Cirno, y caballos de raza (εὐγενέας)
> y todos desean descender de buena casta (ἀγαθῶν);
> en cambio a un hombre noble (ἐσθλός) no le preocupa casarse con una
> villana, hija de villano (κακὴν κακοῦ), con tal de que le dé muchas riquezas;
> ni una mujer se resiste a ser la esposa de un hombre vil (κακοῦ),
> sino que prefiere el acaudalado al hombre de bien (ἀγαθοῦ).
> Efectivamente se rinde culto a la riqueza, y un noble (ἐσθλός) se casa con la
> hija de un villano (κακοῦ) y un villano (κακός) con la de un noble (ἀγαθοῦ):
> [el dinero mezcla
> las clases. No te extrañes por ello, oh Polipaides, de que degenere la
> raza de nuestros conciudadanos, pues lo bueno se mezcla con lo mezquino.
> (183-92).

Uno de los disolventes más poderosos del viejo orden aristocrático fue la introducción de la acuñación de moneda, que hizo posibles abismos de deudas y rápidas acumulaciones de riqueza desconocidos en la economía primitiva; también trajo consigo la existencia de una clase de nuevos ricos que presionaron para ser admitidos, por matrimonio, soborno o agitación política, en los círculos dirigentes hereditarios. Teognis considera al dinero agente destructivo que ha hecho pedazos toda la tradición heroica y mítica, el libro sagrado de la ética aristocrática. Esta afirmación tajante aparece en un poema que imita deliberadamente la estructura de la celebración del valor marcial como única forma de virtud (ἀρετή) por Tirteo —más admirable que la fuerza de los ciclopes, la rapidez de Bóreas, la belleza de Titono, la riqueza de Midas y Ciniras, el poder real de Pélope o la lengua dulce como la miel de Adrasto (cf. págs. 131 y sig.)—. El poema de Tirteo usa el artificio conocido como priamel —una serie construida hacia el componente climático, el valor marcial, que brilla mucho más que sus predecesores—. Teognis, sin embargo, empieza con una declaración inflexible de su amarga tesis y nombra en seguida su más alta virtud.

> Para la mayoría de la gente (πλήθει) no hay más que una sola virtud (ἀρετή):
> ser rico. Lo demás no tenía ninguna utilidad (τῶν δ' ἄλλων οὐδὲν ἄρ' ἦν ὄφελος)
> aunque tengas la sensatez (σωφροσύνην) del propio Radamante,
> ni seas más astuto que el eólida Sísifo.
> (700-704)

Ni aunque finjas mentiras que parezcan verdades,
con la lengua elocuente de Néstor divino,
ni seas de carrera más rápido que las veloces Harpías
y que los hijos de Bóreas, cuyos pies son ligeros.
Todo el mundo, por ello, debe hacerse a esta idea:
que la riqueza tiene en todo la máxima fuerza.

(713-718)

Otro amargo poema define más claramente a los arribistas cuya riqueza prevalece sobre la noble cuna en el mercado del matrimonio; también proporciona una viva impresión de la tensa atmósfera del período, la frustración de la clase acomodada en una época de revolución.

Cirno, ésta es aún nuestra ciudad, pero sus habitantes son otros.
Los que antes no conocían el derecho ni las leyes,
y con pieles de cabras sus cuerpos cubrían,
y fuera de la ciudad como gamos pastaban,
ahora son personas importantes, Polipaides; y los nobles de antes,
ahora son unos desgraciados. ¿Quién podría soportar este espectáculo?

(53-58)

La situación es tan rápida y confusa que los viejos modelos ya no son una guía segura; un hombre no sabe cómo evitar la censura.

No soy capaz de conocer qué piensan las gentes del pueblo;
pues ni obrando bien ni obrando mal les resulto agradable.

(367-68)

Es un mundo en el que el poeta ha perdido su norte; incluso llega a dudar de la justicia de Zeus y los dioses olímpicos.

Querido Zeus, me produces admiración. Pues tú a todos gobiernas
con gloria y gran poder personal.
Conoces el pensamiento y el corazón de todos los hombres,
tuyo es el dominio absoluto de todas las cosas, oh rey.
Entonces, ¿cómo puede, Cronida, tu mente tratar por igual
a los hombres malvados y al justo?

(373-78)

Este humor desesperado alcanzó su última expresión en ciertos versos que se convirtieron en la formulación clásica del pesimismo griego, del que Baquílides se hace eco (5, 160), así como Sófocles en una famosa oda *(O. C.,* 1225 y sigs.):

πάντων μὲν μὴ φῦναι ἐπιχθονίοισιν ἄριστον
  μηδ' ἐσιδεῖν αὐγὰς ὀξέος ἠελίου,
φύντα δ' ὅπως ὤκιστα πύλας 'Αΐδαο περῆσαι
  καὶ κεῖσθαι πολλὴν γῆν ἐπαμησάμενον.

(425-28)

[De todas las cosas la mejor para los humanos es no haber nacido,
ni ver los rayos deslumbrantes del sol,
y una vez nacido atravesar cuanto antes las puertas del Hades
y yacer debajo de un buen montón de tierra.]

En el mundo impredecible del cambio social y político ya no puede uno permitirse la tradicional virtud aristocrática de la lealtad.

θυμέ, φίλους κατὰ πάντας ἐπίστρεφε ποικίλον ἦθος,
ὀργὴν συμμίσγων ἥντιν' ἕκαστος ἔχει·
πουλύπου ὀργὴν ἴσχε πολυπλόκου, ὃς ποτὶ πέτρηι,
τῆι προσομιλήσηι, τοῖος ἰδεῖν ἐφάνη.
(213-16)

[¡Ay, corazón! Modifica según cada amigo tu cambiante talante,
ajustando tu ánimo al que cada uno tiene.
Toma el carácter del pulpo, con sus múltiples brazos,
que se iguala a la piedra a la que intenta adherirse.]

Pero incluso esta actitud flexible apenas asegurará la supervivencia en la catástrofe que prevé Teognis —la tiranía, que era demasiado frecuentemente el resultado final de las luchas civiles griegas.

Κύρνε, κύει πόλις ἥδε, δέδοικα δὲ μὴ τέκηι ἄνδρα
εὐθυντῆρα κακῆς ὕβριος ἡμετέρης.
(39-40)

[Cirno, esta ciudad está preñada y temo que dé a luz un hombre
que enderece nuestra funesta insolencia.]

El hecho de admitir la responsabilidad general —«nuestra funesta insolencia»— es una fórmula inusualmente objetiva para Teognis, pero la abandona pronto: la culpa no la tienen los ciudadanos o «buenos», sino los dirigentes, que por supuesto son *kakoi.*

Porque los ciudadanos todavía son sensatos, pero los gobernantes
han ido a caer en una gran ruindad.
Todavía no han arruinado ninguna ciudad, oh Cirno, gentes de bien (ἀγαθοί);
pero cuando a los malvados (κακοῖσιν) les gusta mostrar su insolencia (ὑβρίζειν),
destruyen al pueblo (δῆμον) y dictan sentencias a favor de los injustos,
buscando ganancias particulares y poderío;
no esperes que esa ciudad permanezca mucho tiempo tranquila,
aunque ahora se encuentre en una gran calma,
una vez que los malvados le cojan gusto a las ganancias
que se producen con público perjuicio.
De ahí nacen las guerras civiles, las matanzas de ciudadanos
y los dictadores: ¡ojalá nunca complazca tal cosa a la ciudad!
(41-52)

En otro dístico, más parece que Teognis esté haciendo una llamada a la acción que formulando la habitual queja impotente [31].

Cirno, pongamos fin al dolor de nuestros amigos mientras están aquí,
y busquemos remedios para la llaga que se les está formando.
(1133-34)

Pero hay un lamento por sus propiedades perdidas que sugiere que, participase o no en alguna acción, Teognis se convirtió en una de las muchas víctimas de la vida política griega, uno de aquellos «que afirmaron su postura demasiado tarde —atrapados en las eternas acciones y reacciones— de la ciudad-estado» [32]. La llamada de la grulla migratoria, de camino a África, era la señal, nos dice Hesíodo *(T. y D.,* 448 y sigs.), para empezar la labranza de fines de otoño. Pero para Teognis es el amargo recordatorio de sus pérdidas.

He oído, Polipaides, el agudo chillido de esa ave
que anuncia a los mortales el momento de la arada.
Con ello ha sacudido mi negro corazón
porque otros poseen mis campos floridos
y las mulas ya no me arrastran el curvo arado...
(1197-1201)

Estos versos suenan a la nostálgica nota característica del exilio y algunos otros versos (que no contienen mención alguna a Cirno) hablan de viajes a ciudades extranjeras.

Yo llegué un día hasta la tierra de Sicilia,
llegué a la llanura cubierta de viñedos de Eubea,
a Esparta, la gloriosa ciudad del Eurotas, cubierto de carrizos,
y todos me acogían con afecto a mi llegada,
pero ninguna alegría de ellos llegó a mi corazón;
hasta tal punto no había para mí nada más querido que la patria.
(783-88)

No sabemos si estuvo de hecho exiliado o sólo sufrió confiscaciones (aunque si fue a ultramar al final de su vida para establecerse en la Mégara siciliana, se comprende mejor la descripción que hace Platón de él como siciliano), pero podemos estar seguros de que, como la mayoría de los perdedores en las luchas de facción griegas, quedó reducido a la pobreza. Sus diatribas contra ésta son elocuentes.

A un hombre honrado (ἀγαθόν) la pobreza es lo que más le somete,
más que la canosa vejez y más que la fiebre, oh Cirno.

[31] Véase la nota al núm. 49 en West, 1978b.

[32] Louis MacNeice, *Autumn Journal,* Londres, 1939, IX.

Hay que huir de ella, arrojándose al mar, que tiene grandes monstruos,
o despeñarse por las escarpadas rocas, Cirno.
(173-76)

La pérdida de sus propiedades y la pena del exilio debieron de ser el combustible que encendió una salvaje ansia de venganza, una nueva formulación, en términos torvos, de un aspecto del código heroico que había enseñado a Cirno.

Haz que se cumpla, olímpico Zeus, mi justa plegaria,
y concédeme que a cambio de males disfrute también de algún bien.
Quisiera morirme si no consigo algún respiro a mis penas
y no puedo devolver dolores a cambio de los míos.
Tal es mi destino y no se presenta mi castigo
de los hombres que cogieron mis bienes por la fuerza
saqueándome. Yo como un perro atravesé el barranco
y todo lo arrastró la corriente de la riada.
¡Ojalá pueda beber su negra sangre y mirara benévolo un dios,
que cumpliera a mi gusto estos deseos!
(341-49)

Hasta donde sabemos, no vivió para ver el día de la restauración y la venganza. Sin duda sus enemigos eran tan poco dados a perdonar y olvidar como él. Y a pesar de todas sus llamadas a la moderación en los pasajes gnómicos de sus poemas, revela sus verdaderos sentimientos en cuatro versos que resumen el amargo desprecio por la gente común que le condujo a él y a sus compañeros aristócratas en Mégara y en todas partes al desastre.

Pisotea al pueblo estúpido, pínchale con un afilado aguijón
y cárgale al cuello un pesado yugo,
porque entre cuantos hombres ilumina el sol
no encontrarás un pueblo tan amante de las cadenas como éste.
(847-50)

4. SOLÓN

En Atenas, vecina inmediata de Mégara y su rival por la posesión de Salamina, los mismos problemas sociales y económicos se oponían a la vieja aristocracia, pero Atenas fue más afortunada en cuanto al resultado político. Fue salvada de los peores excesos de la *stasis* por un hombre de Estado cuyas reformas evitaron la guerra civil y que fue considerado por la democracia posterior como uno de sus precursores. Pero Solón también fue un poeta y sus poemas se nos presentan junto con un fenómeno extraordinario: un dirigente político

utiliza la poesía como principal medio de comunicación para agitar, advertir, anunciar y defender su política.

Como es habitual, la mayoría de su obra se ha perdido. Diógenes Laercio nos cuenta que sus versos elegíacos sumaban un total de cinco mil y que también escribió yambos y épodos. No se conserva rastro alguno de los épodos, pero tenemos unos veinte versos tetrámetros trocaicos, más o menos cuarenta y siete trímetros yámbicos, y doscientos diecinueve de los cinco mil versos elegíacos. Es un resto lamentablemente pequeño; aun así es bastante para evocar una personalidad inolvidable: un hombre de Estado y poeta que no sólo es el primero de una ilustre serie de escritores atenienses, sino también el primer ateniense que surge de la oscuridad histórica de los tiempos sin escritura. Las *Vidas* atenienses de Plutarco empiezan con Teseo, el mítico fundador de la unidad ática; el siguiente en el tiempo es Solón —el único personaje histórico anterior al siglo v de quien la tradición oral y los documentos históricos habían conservado material suficiente para una biografía—. Cilón, que llevó a cabo el primer intento de fundar una tiranía ateniense, y Dracón, que escribió las leyes con sangre, son figuras históricas, pero para nosotros son poco más que nombres; los fragmentos de Solón nos proporcionan destellos de un personaje polifacético, y también del medio en el que vivió —aquel siglo VI que en literatura, arte y experimentación social sentó las bases de la edad de oro de Atenas.

Fue conocido por las épocas posteriores como ὁ νομοθέτης, «el legislador», y los oradores atenienses del siglo IV nunca se cansan de invocar su nombre como criterio de legalidad tradicional. Pero su carrera empezó con un desafío al espíritu, si no a la letra, de la ley. Una guerra no decisiva con Mégara (finales del siglo VII) por la posesión de la isla estratégicamente vital de Salamina había disgustado tanto a los atenienses que dejaron de luchar y decretaron la pena de muerte para cualquiera que hablara o escribiera a favor de renovar las hostilidades. Solón (fingiendo demencia y llevando una gorra de inválido en la cabeza) llegó al ágora y declamó su poema elegíaco de cien versos *Salamina,* un llamamiento para tomar la isla a toda costa. «He venido en persona, heraldo de la encantadora Salamina», empezaba, «interpretando un canto, un modelo en verso, en lugar de un discurso» (ἀντ' ἀγορῆς, fr. 1). El núcleo de su canto era el reproche, una expresión enérgica de la ignominia que llevaría consigo abandonar Salamina. Si no la tomamos, sigue diciendo uno de los fragmentos, «en ese caso quisiera yo ser entonces folegandrio o sicinita en lugar de ateniense, cambiando de patria. Porque en seguida va a correr este rumor entre la gente: 'Ése es un ateniense de los que abandonaron Salamina'» (fr. 2):

εἴην δὴ τότ' ἐγὼ Φολεγάνδριος ἢ Σικινήτης
ἀντί γ' 'Αθηναίου πατρίδ' ἀμειψάμενος·
αἶψα γὰρ ἂν φάτις ἥδε μετ' ἀνθρώποισι γένοιτο·
''Αττικὸς οὗτος ἀνήρ, τῶν Σαλαμιναφετέων.

Cambia del reproche a la exhortación. «Vayamos a Salamina, a luchar por la encantadora isla y a deshacernos de la carga de la desgracia» (fr. 3). Sí que fueron a Salamina, y aunque no en una noche, Salamina se ganó para Atenas al final; había desaparecido la amenaza para Eleusis y los puertos de Atenas.

Este episodio, que no se apoya sólo en la autoridad de Plutarco, pues un pasaje de Demóstenes muestra que era historia aceptada en el siglo IV a. C. (19, 252, 255), es un recordatorio vivo del hecho de que en la era arcaica la poesía no era un texto escrito para ser leído, sino una representación para ser vista y oída; *Salamina* es poesía en acción. Las elegías de Tirteo fueron, en tiempos posteriores, cantos para elevar la moral de las tropas (y quizá se compusieron con este propósito), pero la representación de Solón no sólo no es oficial, y es incluso propaganda subversiva, sino que además es, con una identidad supuesta (un heraldo) y un disfraz (una gorra de inválido), una representación plenamente dramática.

Los versos también son notables en que nos presentan la primera referencia a Atenas y el Ática por un poeta ateniense; están conformados dentro de un orgullo altivo por la grandeza de la ciudad y partiendo de que la ciudadanía ateniense impone grandes obligaciones —los rasgos destacados de la visión ideal de Pericles sobre la democracia ateniense, el discurso funerario de unos doscientos años más tarde—.

No toda la poesía de Solón se refería a la situación política inmediata; de hecho, el poema más largo que conservamos (fr. 13: 76 versos elegíacos) es una reflexión pausada sobre problemas morales y las vicisitudes de la vida humana y la justicia de Zeus. En sus divagaciones, bastante discursivas, recuerda a menudo *Los trabajos y los días* de Hesíodo, obra con la que tiene correspondencias tanto de pensamiento como de estructura y estilo. Formalmente es una plegaria a las Musas: el poeta pide prosperidad y buena reputación ante los ojos de todos los hombres (ὄλβον y δόξαν... ἀγαθήν). Esta última fórmula parece ser definida por el dístico que sigue: «Que sea dulce para mis amigos, para mis enemigos amargo, respetado por unos, objeto de terror para los otros».

εἶναι δὲ γλυκὺν ὧδε φίλοις, ἐχθροῖσι δὲ πικρόν,
τοῖσι μὲν αἰδοῖον, τοῖσι δὲ δεινὸν ἰδεῖν.

(5-6)

Solón vuelve entonces a su primer tema, la prosperidad, que es desarrollada como verdadero tema del conjunto del poema. Quiere prosperidad, pero no ganarla injustamente (ἀδίκως). La riqueza que los dioses dan a un hombre se basa en unos cimientos firmes y durará, pero la riqueza ganada violentamente y por medios malvados será destruida por Zeus, cuya cólera es descrita con un símil impresionante sacado de los vientos de tormenta (que Zeus dispensa). Sin embargo, su cólera no es rápida, como la nuestra; puede llegar el castigo

más tarde, y puede caer sobre la siguiente generación de la familia del malhechor, o incluso sobre los hijos de sus hijos. Sigue una lista larga y detallada de la vanidad de los deseos humanos, las vanas esperanzas (κούφαις ἐλπίσι, 36) de la humanidad, sus diferentes medios de llegar a la riqueza —como marino, granjero, artesano, poeta, adivino, médico—, todos rodeados de incertidumbre; sólo el adivino, si los dioses están con él, sabe lo que traerá el futuro. Pues es el Destino (Μοῖρα, 63) quien trae lo bueno o lo malo a la humanidad; los dones de los dioses inmortales no pueden evitarse. El poema vuelve a su tema anterior, la riqueza, y aquí el núcleo parece trasladarse del nivel individual al social: «No hay límite establecido para que los hombres alcancen la riqueza. Pues aquellos de nosotros que hoy tienen los mayores recursos luchan para duplicar sus posesiones: y ¿quién podría satisfacerlos a todos?».

No sólo es relajada la estructura y caprichosa la secuencia de ideas; el estilo es descuidado —ἰδεῖν es utilizado como final de verso tres veces (6, 22, 24); el adjetivo descolorido ἀργαλέος, tres veces (37, 45, 61)—. Pero, aparte de la larga comparación (18-25) y de la lista de profesiones (43-62), el lenguaje depende menos de Homero que todo lo que hemos visto en la poesía elegíaca hasta ahora, y aparecen muchos rasgos lingüísticos individuales —la utilización en el verso 8 del adverbio πάντως (una palabra favorita de Solón), la primera utilización de un adjetivo muy común en la lengua ática posterior, φλαῦρος (15).

No hay nada especialmente novedoso en la formulación moral; desde luego los versos 5-6 (véase *supra)* nos recuerdan a la fuerza que Solón, descendiente del mítico rey Codro, era de procedencia aristocrática, pues su actitud hacia amigos y enemigos es la de la ética heroica típica. Pero Solón, a diferencia de Teognis, se dio cuenta de que este mismo código personal de honor marcial, elevado al nivel de programa político y seguido ciegamente por las facciones del cuerpo político, era una receta desastrosa. En una elegía fragmentaria (citada por Demóstenes en un discurso del siglo IV), Solón advierte a sus conciudadanos contra la Δυσνομίη, «anarquía», pues así, dice, «me dice mi corazón que instruya a los atenienses» (4, 30).

ἡμετέρη δὲ πόλις κατὰ μὲν Διὸς οὔποτ' ὀλεῖται
  αἶσαν καὶ μακάρων θεῶν φρένας ἀθανάτων·
τοίη γὰρ μεγάθυμος ἐπίσκοπος ὀβριμοπάτρη
  Παλλὰς 'Αθηναίη χεῖρας ὕπερθεν ἔχει·
αὐτοὶ δὲ φθείρειν μεγάλην πόλιν ἀφραδίῃσιν
  ἀστοὶ βούλονται χρήμασι πειθόμενοι...

(4, 1-6)

[Nuestra ciudad nunca perecerá por designio de Zeus
ni por voluntad de los dioses siempre felices.
Tal es el poder de nuestra protectora Palas Atenea,
hija del padre más fuerte, que extiende sobre nosotros sus manos.
Pero sus propios ciudadanos, con sus locuras,
quieren destruir esta gran ciudad, buscando sus ganancias materiales.]

El poema proporciona una gráfica descripción de los males que trae consigo la persecución sin restricciones de la riqueza, el despojo de los bienes de la ciudad por sus dirigentes, el desprecio de la justicia, las conspiraciones de facciones en guerra, y, como colmo de las calamidades, la suerte de los pobres —vendidos en el extranjero como esclavos—. Esto es la Δυσνομίη, el «mal gobierno»: nadie, rico ni pobre, puede escapar a sus consecuencias.

...Así el infortunio común llega a la casa de todos
y las puertas de entrada no pueden frenarle,
sino que salta la tapia elevada y encuentra siempre
incluso a quien huyendo se esconde en el fondo del cuarto.
(4, 26-29)

La codicia de los que mandan y la violencia de los partidarios liberan fuerzas destructivas que no pueden controlarse; esto es lo que ocurrió en Mégara y había de ocurrir de nuevo, mucho más tarde, en Corcira.

La alabanza por Solón del estado de cosas contrario, Εὐνομίη, «buen gobierno», aparece y alcanza alturas líricas, con unos artificios retóricos muy elaborados.

Εὐνομίη δ' εὔκοσμα καὶ ἄρτια πάντ' ἀποφαίνει,
  καὶ θαμὰ τοῖς ἀδίκοις ἀμφιτίθησι πέδας·
τραχέα λειαίνει, παύει κόρον, ὕβριν ἀμαυροῖ,
  αὐαίνει δ' ἄτης ἄνθεα φυόμενα,
εὐθύνει δὲ δίκας σκολιάς, ὑπερήφανά τ' ἔργα
  πραΰνει· παύει δ' ἔργα διχοστασίης,
παύει δ' ἀργαλέης ἔριδος χόλον, ἔστι δ' ὑπ' αὐτῆς
  πάντα κατ' ἀνθρώπους ἄρτια καὶ πινυτά.
(4, 32-39)

[Un buen gobierno todo lo deja en orden y a punto,
y a menudo sujeta con grilletes al malo;
alisa asperezas, modera la codicia y frena el abuso,
y agosta las flores crecientes del infortunio.
Endereza sentencias torcidas, suaviza los actos soberbios,
pone fin a las luchas civiles,
calma las iras de las discordias funestas, y bajo su influjo
todas las acciones humanas son rectas y ecuánimes.]

Pero las advertencias de Solón siguieron desatendidas y los asuntos llegaron al estadio crítico que en tantas otras ciudades griegas dio como resultado la guerra civil o la tiranía. Los atenienses se las arreglaron para evitar la guerra civil y, de momento, también la tiranía; nombraron arconte a Solón con plenos poderes por un año, para que actuara como διαλλάκτης, «conciliador», un cargo que se había creado con diversos títulos y, como último recurso, en varias ciudades griegas divididas en facciones (Mitilene, por ejemplo, véase pág. 235). Solón, una vez en el cargo, pidió a ambos bandos que contuvieran sus exigen-

cias e inauguró una serie de reformas (conocidas como las *Seisachtheia*, «medidas para suprimir las deudas») que incluían prohibición de deudas, prohibición de esclavitud por las mismas, la vuelta a Atenas de hombres que habían sido deportados por deudas, un código de leyes para sustituir el feroz código punitivo de Dracón y muchas medidas más. Pero todas ellas eran compromisos, ninguna de ellas una victoria completa para bando alguno.

> Porque al pueblo le di privilegios bastantes,
> sin escatimarle honores ni dárselos en exceso.
> Y en cuanto a la gente influyente y destacada por rica,
> también de éstos me cuidé que no sufrieran maltrato.
> Me mantuve en pie enarbolando mi escudo entre ambos
> y no permití que ninguno venciera injustamente.
>
> (5, 1-6)

A los ricos, su propia clase, les aconsejó moderación: «Vosotros que habéis disfrutado de superabundancia de todas las cosas buenas, calmad vuestros fuertes ánimos en vuestros pechos, situad en propósitos moderados vuestras orgullosas mentes» (fr. 4c). Aristóteles, que cita estos versos, nos dice que Solón criticó a los ricos por las discordias civiles. Pero no se hacía ilusiones acerca del otro lado; en un relato de sus acciones escrito tras su año de cargo es igual de duro con los dirigentes del partido popular, que había pronunciado el clásico grito revolucionario de distribución de tierras.

> Vinieron los ladrones con grandes esperanzas
> y todos pensaban conseguir muchas riquezas
> y que yo, hablando con palabras moderadas,
> iba a mostrar con hechos mi duro corazón.
> Frívolas esperanzas se hicieron y ahora, enojados conmigo,
> todos me miran de lado como a un enemigo.
>
> (34, 13-17)

Tiene el orgullo de presumir de que dejó descontentos a ambos bandos, sobre todo que despreció las exigencias de ambos bandos de castigo para sus adversarios.

> Y si otro en cambio, distinto de mí, coge el aguijón,
> un hombre malvado amigo de ganancias,
> no hubiera contenido al pueblo. Si yo hubiera querido
> lo que entonces deseaban los contrarios
> o contra éstos planeaban los otros,
> esta ciudad habría quedado viuda de muchos hombres.
>
> (36, 20-25)

Su lealtad no era para ningún bando, sino para Atenas. Aristóteles nos dice que el poema que indujo a las dos facciones a darle la autoridad suprema

empezaba con estos versos: «Sé, y la pena se alza en mi corazón, que veo la más antigua tierra de Jonia en decadencia...» (4a). Siguió, nos dice Aristóteles, «para ser campeón de cada bando contra el otro, discutir su caso, y luego recomendar el fin de la constante lucha de facciones».

El amor de Solón por Atenas comprende no sólo a sus gentes, sino a la tierra misma; hay una nota tierna en su famoso orgullo por haber arrancado los mojones que señalaban el suelo ático.

συμμαρτυροίη ταῦτ' ἂν ἐν δίκηι Χρόνου
μήτηρ μεγίστη δαιμόνων 'Ολυμπίων
ἄριστα, Γῆ μέλαινα, τῆς ἐγώ ποτε
ὅρους ἀνεῖλον πολλαχῆι πεπηγότας,
πρόσθεν δὲ δουλεύουσα, νῦν ἐλευθέρη.

(36, 3-7)

[Podría ser testigo de ello en el juicio del tiempo
la madre suprema de los dioses olímpicos,
la oscura tierra, a la que entonces
yo le arranqué los mojones por muchas partes clavados.
Antes era esclava y ahora ella es libre.]

También amaba la lengua, el dialecto que señalaba a un hombre como ateniense; su remisión de deudas trajo a casa a hombres que habían sido vendidos fuera o se habían marchado «por urgente necesidad, para escapar a las deudas», y ahora «ya no hablaban la lengua ática, puesto que habían andado errantes a lo largo y ancho del mundo»:

γλῶσσαν οὐκέτ' 'Αττικὴν
ἱέντας, ὡς δὴ πολλαχῆι πλανωμένους.

(36, 10-12)

Es la primera mención a ese dialecto ático que, a causa de la grandeza sin rival de aquellos que más tarde escribieron en él, había de convertirse en la lengua literaria de Grecia, relegando a todos los otros dialectos a una categoría provinciana y ejerciendo su poderosa influencia sobre escritores en griego de toda la Antigüedad e incluso después de ésta.

Sin embargo, el dialecto en el que escribe Solón no es ático; su lengua es el jonio modificado de la tradición elegíaca y épica, aunque está menos ligado a la dicción homérica que algunos de sus predecesores e introdujo en el vocabulario elegíaco palabras que se hicieron comunes más tarde en la escritura ática (φλαύρη, 13, 15, por ejemplo; λατρεύει, 13, 48). Pero es en sus poemas yámbicos, trímetro y tetrámetro, donde se revela fehacientemente su verdadera originalidad como poeta. El trímetro yámbico había sido empleado para violentos ataques personales por Arquíloco e Hiponacte, para el ataque satírico contra todo el sexo femenino por Semónides; en todos estos casos la identidad

del hablante no era necesariamente, a veces ni siquiera posiblemente, la del poeta. Pero Solón habla en nombre propio de sus propios actos, es la voz de un hombre de Estado que ofrece una defensa de las medidas tomadas durante su año de regidor de Atenas. El largo pasaje conservado por Aristóteles (fr. 36) que contiene los versos antes citados —la pretensión de haber quitado los mojones y la referencia al dialecto ático— se aloja en el metro que será utilizado más tarde por los oradores de la tragedia ática; el estilo y andadura de estos versos, como ha apuntado un erudito moderno, hacen de ellos un fenómeno completamente nuevo en la literatura arcaica. «El fluir de los versos... se desenvuelve como un gran discurso de la tragedia clásica... Incluso la estructura gramatical es distinta; las frases son largas y llevan un tema tras otro hacia su final... De manera segura y estable, el discurso avanza sin pausa en una corriente sólida y consistente» [33]. Otro erudito defiende que fue Solón el que en poemas yámbicos como éstos creó el modelo que permitió que el héroe épico, cuando se convirtió más tarde en el héroe trágico, hablara «una lengua a la que los hombres del siglo VI podían responder en términos vivos» [34].

Sin embargo, Solón podía cambiar de tono; la dignidad solemne del político podía ser aliviada por el humor sardónico, como cuando, en un pasaje tetramétrico, escribe un discurso para un crítico que le despreciaba por no mantener su cargo al final del año, para establecer aquella tiranía que era la solución usual del dilema político.

> No ha sido Solón hombre sensato ni listo,
> pues dándole un dios la fortuna no quiso aceptarla.
> Después de echar la red, perplejo, no supo cerrarla
> carente al mismo tiempo de ánimo y acierto.
> Pues yo, con tal de mandar y adueñarme de grandes riquezas,
> y ser tirano de Atenas un día, me habría mostrado dispuesto
> a dejarme quitar el pellejo y exterminar totalmente mi casta.
> ...Si respeté a mi patria
> y no me entregué a la tiranía y la amarga violencia,
> sin manchar ni afrentar mi linaje,
> no me avergüenzo de ello. Pues creo que así superaré
> a todos los humanos...
>
> (33, 1-13)

La tentación de mantenerse en el poder, y el consejo de sus amigos de que así lo hiciera, debió de ser difícil de resistir, pero su negativa era inapelable. «Ayudé a la tierra de mis padres, mantuve mi mano lejos de la tiranía y la áspera violencia...» (fr. 32). Incluso fue lo suficientemente inteligente como para saber que otros serían más ambiciosos que él; las tensiones del cuerpo político esta-

[33] Fränkel, 1975, 226 y sig.
[34] Else, 1965, 45.

ban aliviadas, no suprimidas, y Solón advirtió a sus conciudadanos que anduvieran alertas:

De la nube procede la fuerza de la nieve y del granizo,
y el trueno nace del brillante relámpago:
la ciudad perece a manos de los grandes,
y el pueblo, por su ignorancia, cae en la esclavitud de un tirano.
Si se eleva demasiado a un hombre, no es fácil luego contenerle,
sino que desde ahora hay que saber todo esto.
(fr. 9)

Sus advertencias fueron descalificadas como una locura por la facción pisistrátida y él replicó: «El tiempo mostrará a los atenienses si estoy loco o no; no tardará mucho, ya que la verdad acaba siendo clara» (fr. 10). Y más tarde, cuando Pisístrato llegó al poder, reprochó a sus conciudadanos que no vieran en la petición de una guardia personal la clásica maniobra del aspirante a tirano: «No atribuyáis parte alguna de estas cosas a los dioses; vosotros mismos habéis elevado a estos hombres asignándoles protección...» (fr. 11).

Es posible que estos comentarios amargos y otros parecidos fueran dirigidos a sus conciudadanos desde el extranjero, pues se nos dice que después de su arcontado de un año dejó Atenas, para no ser objeto de presiones encaminadas a derogar sus leyes. Parece que viajó a Egipto; un verso (fr. 28) menciona la desembocadura canópica del Nilo, y Platón, mucho más tarde, dice que Critias pretende que Solón trajo de sus viajes por Egipto la historia de la Atlántida (*Ti.*, 21c). Está atestiguada una estancia en Chipre por seis versos elegíacos dirigidos a un rey de esa isla (fr. 19), pero no hay nada en los fragmentos que apoyen la famosa historia de Heródoto acerca de su visita a Creso de Lidia.

Algunos de los fragmentos más pequeños nos muestran a un Solón que no siempre estaba obsesionado por los asuntos de Estado. Platón cita un dístico que suena en su brevedad a credo aristocrático: «Dichoso el hombre que tiene hijos que le quieren, caballos con cascos sin herrar, perros de caza y un huésped del extranjero» (23). Otro (25) celebra los placeres del amor a los muchachos, y un grupo sorprendente de fragmentos yámbicos (38-40) trata de alimentación con considerable detalle. Un poema elegíaco bastante insípido (27) divide la vida del hombre en diez períodos de siete años, con observaciones sobre las virtudes de cada fase: la cuarta (22 a 28 años) es la cumbre de la fuerza física, y la séptima y octava (43 a 56 años), las mejores «para la mente y la lengua». «Y si alguien alcanza debidamente el fin de la décima, no sería fuera de tiempo que llegase al fin de sus días.» Más tarde, es de suponer que revisara esta estimación. En un poema dirigido a Mimnermo de Colofón (véase págs. 153 y sigs.) trata de aquella idea del poeta de morir a los sesenta. «Si aún sigues mi consejo ahora, borra ese verso. No te tomes a mal que prefiera que revises ese verso, Mimnermo, y cantes esto: cuando tenga ochenta años deja que la muerte venga por mí» (fr. 20). No sabemos si él mismo alcanzó

esa edad, pero lo inseguro de las fechas que tenemos de su vida sugieren que casi lo consiguió. Y de su vejez dice, en un verso que ha sido citado con admiración desde entonces: «Envejezco aprendiendo siempre muchas cosas».

γηράσκω δ' αἰεὶ πολλὰ διδασκόμενος. (fr. 18)

5. SEMÓNIDES

Semónides de Amorgos es uno de nuestros primeros representantes de una moda literaria perenne —informal, humorística, pegada a la tierra— que se manifiesta ora en el libelo o la parodia, ora en la comedia, ora en la sátira. Como escritor de yámbicos pertenece a la misma tradición que Arquíloco o Hiponacte, pero a fines de la Antigüedad se le confundía a menudo con su distinguido casi homónimo Simónides de Ceos, poeta lírico (véase págs. 250 y sigs.) [35]. Los eruditos modernos han podido desbrozar lo que queda de la obra de los dos poetas con una fiabilidad razonable, pero es probable que algunas obras queden en la duda, especialmente porque compartieron al menos un metro, el elegíaco, y porque muchos de los fragmentos son muy cortos para arrojar luz suficiente.

Semónides era probablemente un samio que se estableció en Amorgos y pudo incluso ser un dirigente de los colonos de la isla, como pretende una de las fuentes [36]: por lo demás, no sabemos nada de su familia o circunstancias personales. Incluso las fechas son poco seguras, aunque parece plausible la segunda mitad del siglo VII. La actitud que impone en sus poemas es la del «hombre corriente» (p. ej., en el fr. 7, su relato de la mujer yegua, citada *infra),* pero no hay duda de que es un tono dictado por la elección del género. Dícese que escribió poemas de invectiva: Luciano (*Pseudolog.,* 2) menciona el nombre de su enemigo supuesto, un tal Orodoecidas [37], pero los fragmentos que se conservan (que pueden ser bastante poco representativos) dan muy pocas pistas. La mayoría de los trozos de papiro nos han llegado citados por gramáticos para ilustrar formas de uso, no para caracterizar a Semónides. Algunos de estos trozos pueden proceder de libelos personales, como el fr. 13 sobre un escarabajo pelotero («voló allí hacia nosotros la criatura con el peor estilo de vida de todos los animales») que bien podría ser parte de un ataque contra algún enemigo ofensivo, pero no hay medio de afirmarlo. Todo

[35] Sólo Querobosco *(Et. Magn.,* 713, 17c) conserva la escritura correcta de su nombre; en todas las demás fuentes se le llama Simónides.

[36] Suda, 4, 363, 1, y 360, 7, estudiado por Lloyd-Jones, 1975, 15-18.

[37] U Orodoecides. West *(IEG,* II), 97, piensa que el nombre está corrompido, pero véase Lloyd-Jones, 1975, 14, n. 13.

lo que podemos decir seguro es que escribió en yámbicos con frecuencia, el metro apropiado para la poesía ligera, informal o insultante, y que su estilo y materia temática son, consecuentemente, «bajos», aunque hay pocas obscenidades obvias en lo que ha llegado hasta nosotros, y al menos un fragmento (1) es bastante serio y digno. Un tema favorito es la comida, al parecer (el fr. 15 menciona el atún, el calamar y el gobio, el fr. 23 «un queso maravilloso»); también lo son los animales (la garza, el gallinazo, la anguila, fr. 9; el gavilán, fr. 12; el cerdo, fr. 28). En el fr. 24 el hablante es un cocinero, otro signo seguro de intención cómica en un poeta antiguo.

Su obra más larga y celebrada, el fr. 7, pertenece claramente al mismo género. Es un fragmento de 118 versos sobre las mujeres, conservado en la antología de Estobeo (siglo v d. C.). Sin duda, el poema pretendía ser divertido (aunque es posible que Estobeo no pensara lo mismo), y debe considerarse como ejemplo temprano de un tema favorito de la literatura occidental, los ataques contra mujeres escritos por hombres para hombres en una sociedad dominada por el varón [38]. Está cerca de Hesíodo en su actitud general hacia las mujeres (como la historia de Pandora, *Teog.*, 570 y sigs., donde se dice que las mujeres son «una gran ruina para los humanos, compañeras no de pobreza, sino de excesos»; cf. *T. y D.*, 54 y sigs., 702 y sigs.), pero el propósito de Semónides es más claramente entretener. Pretende explicar las naturalezas de las mujeres relacionando su creación a partir de diez orígenes distintos, siete animales, dos elementos y un insecto; por orden: cerda, zorra, perra, tierra, mar, asno, hurón, yegua, mona y abeja. Todas, excepto la abeja, son imágenes altamente ofensivas: las asociaciones con animales sugieren mujeres que son perezosas, sucias, codiciosas (cerda), sin escrúpulos y demasiado listas (zorra), inquisitivas, sermoneadoras (perra), inertes y estúpidas (tierra), volubles (mar), tercas, promiscuas (asno), lascivas, deshonestas (hurón), extravagantes y lujuriosas (yegua), feas, malévolas (mona), pero se superponen muchos tipos en los detalles que se les adjudican, y algunos de los efectos satíricos dependen precisamente de la exageración vehemente y «desleal». La impresión de conjunto que proporciona la insistente lista —la técnica es la misma que la de Juvenal— es que *casi todos* los rasgos femeninos son inherentemente malos: tanto la sucia cerda como su opuesta, la elegante yegua, y tanto la mujer-tierra amazacotada como la mujer-mar activa, tienen igualmente objeciones que hacerles.

La descripción de la mujer yegua ejemplifica el vivo uso por parte de Semónides del detalle cotidiano, su franqueza e ingenio —y su honradez en comparación con otros escritores de tiempos más decadentes:

τὴν δ' ἵππος ἁβρὴ χαιτέεσσ' ἐγείνατο,
ἣ δούλι' ἔργα καὶ δύην περιτρέπει,
κοὔτ' ἂν μύλης ψαύσειεν, οὔτε κόσκινον
ἄρειεν, οὔτε κόπρον ἐξ οἴκου βάλοι,

[38] Cf. Hodgart, 1969, cap. 3; Hiponacte, 68.

οὔτε πρὸς ἰπνὸν ἀσβόλην ἀλεομένη
ἵζοιτ'. ἀνάγκηι δ' ἄνδρα ποιεῖται φίλον·
λοῦται δὲ πάσης ἡμέρης ἄπο ῥύπον
δίς, ἄλλοτε τρίς, καὶ μύροις ἀλείφεται,
αἰεὶ δὲ χαίτην ἐκτενισμένην φορεῖ
βαθεῖαν, ἀνθέμοισιν ἐσκιασμένην.
καλὸν μὲν ὦν θέημα τοιαύτη γυνὴ
ἄλλοισι, τῶι δ' ἔχοντι γίνεται κακόν,
ἢν μή τις ἢ τύραννος ἢ σκηπτοῦχος ἦι.

(57-69)

[A otra la engendró una yegua linda de largas crines; ésta rehúye los trabajos serviles y las penalidades, y no quiere ni arrimarse al molino, ni tocar un cedazo, ni sacar la basura de casa, ni siquiera arrimarse al hogar, para evitar el hollín. Por necesidad se hace con un buen marido. Se quita la suciedad dos y hasta tres veces al día, y se unta de perfumes. Siempre lleva bien peinado su cabello, bien cardado y adornado con flores. Una mujer así es un bello espectáculo para los demás, pero una calamidad para su marido, a no ser que se trate de un tirano o un rey, que disfrutan con tales personas.]

Si la mujer yegua tiene cierto encanto, el hurón y la mona conjuran descripciones más repulsivas: la mujer que está «loca por el sexo, pero hace que el hombre que tiene consigo se ponga enfermo» (53-54), y una que es «corta de cuello y se mueve torpemente, y no tiene nada por abajo más que piernas», y es un carácter desagradable por añadidura (75-79). Pero a diferencia de la mayoría de sus sucesores en el género, Semónides concede la posibilidad de que haya bondad entre las mujeres y finaliza su lista con una descripción de la virtuosa mujer-abeja, esposa y madre devota, hermosa, casta y sensible. Esta imagen interesante, aunque poco romántica, recuerda a Hesíodo, que también pensaba que las buenas mujeres podían existir y que veía las ventajas del matrimonio, igual que sus inconvenientes *(Teog.*, 603 y sigs., *T. y D.*, 695 y sigs.), aunque él también insiste en lo malo y de hecho utiliza la imagen de la abeja para sacar a colación la pereza de las mujeres: son los zánganos para los que el hombre trabaja todo el día (*Teog.*, 596 y sigs.). Semónides se traslada de la imagen de la mujer abeja a algunos sentimientos generalmente condenatorios de las mujeres como el mayor mal infligido a los hombres por Zeus (el v. 96 tiene un eco muy cercano en el v. 115, el artificio familiar de la composición cerrada utilizada para desmarcar una parte). Parece que este pasaje ha sido compuesto como puente hacia una parte del poema hoy perdida, sobre las mujeres desastrosas en la leyenda: los últimos dos versos del fragmento que se conserva dicen que «algunos han ido al Hades luchando por mujeres» (117-18) y parece lo mejor suponer que seguía una serie de ejemplos. Helena es el caso notorio, pero los mitos podían suministrar muchas más mujeres fatales.

Incluso en su estado incompleto es un poema vivo y atractivo. Semónides tiene mucho ojo para el detalle y un tono adecuadamente conocedor y cínico, pero carece de densidad en la escritura, lo que le hace intelectualmente poco exigente; Arquíloco, cuando trabajaba en un tema similar, conseguía en conjunto efectos más brillantes.

La poesía de Semónides se siente cercana a la vida del pueblo, aunque nuestros datos sobre esa vida son desde luego muy superficiales. Tanto como utilizar detalles caseros puede que incorporase fábulas de animales en sus versos (por ej., quizá los fr. 9 y 12), y puede que haya algún vínculo entre su concepto de las mujeres creadas a partir de animales y una fábula de Esopo sobre hombres con almas de bestias. Quizá también conocía y extrajo material de cuentos populares [39]; pero sería bastante erróneo suponer que se sitúa al margen de la *corriente principal de la* literatura arcaica con sus valores comunes y su utilización constante del lenguaje épico. Los comentaristas han apuntado que sus imágenes del asno y de la yegua, por ejemplo, tienen vínculos con famosos símiles homéricos *(Ilíada,* XI, 557 y sigs.; VI, 506 y sigs.), así como con la «vida real», y su lenguaje revela coherentemente su deuda con Homero y Hesíodo. Su tono, sabroso y antiheroico, recuerda especialmente a Hesíodo; como Alceo (fr. 347), parece enorgullecerse de haber remodelado un pasaje de Hesíodo con su propia métrica:

γυναικὸς οὐδὲν χρῆμ' ἀνὴρ ληΐζεται
ἐσθλῆς ἄμεινον οὐδὲ ῥίγιον κακῆς.

(fr. 6)

[Nada mejor puede llevarse un hombre como botín que una mujer buena, ni ninguna cosa peor que una mujer mala.]

(Cf. Hesíodo, *T. y D.*, 702 y sig.: οὐ μὲν γάρ τι γυναικὸς ἀνὴρ ληΐζετ' ἄμεινον / τῆς ἀγαθῆς, τῆς δ' αὖτε κακῆς οὐ ῥίγιον ἄλλο, «nada mejor puede llevarse un hombre de premio que la mujer buena, ni nada más horrible que la mala».)

Cuando decide hacerlo así, Semónides puede escribir bastante en serio, como en el fr. 1 sobre la indefensión y la vulnerabilidad del hombre. Aquí el poeta utiliza términos familiares en Mimnermo, Solón y los poetas líricos —la forma en que el hombre se aferra a la esperanza, y los muchos desastres que hereda—, pero hay un toque característico de ingenio en la expresión de estos «grandes lugares comunes»:

Unos esperan a que llegue un día, otros que pasen los años. Pero no hay hombre que no espere, para el año que viene, ser amigo de la riqueza y de los bienes de fortuna.

(7-10)

[39] Lloyd-Jones, 1975, 20-22.

El poema parece llevar a una exhortación a disfrutar del presente, pero ha sido abreviado por el antologista que lo cita, y se rompe antes del clímax.

No hay seguridad de que ninguna de las obras elegíacas de Semónides se haya conservado, aunque se dice que compuso una «elegía en dos libros». No sabemos nada de su supuesta historia de Samos (ἀρχαιολογία τῶν Σαμίων); es posible que estuviera escrita en elegíacos. Un hermoso poema en este metro ha sido atribuido a menudo a él por su cercanía en cuanto a sentimientos con el fr. 1, aunque otros han preferido por razones estilísticas asignárselo a Simónides. El editor más reciente, M. L. West, lo trata cautamente como un fragmento «dudoso» (= Simónides, fr. 8) típico del período de juventud del poeta, pero no identificable con seguridad como suyo. Quienquiera que fuera su autor, merece ser citado como una feliz expresión del sentimiento griego arcaico; su elegancia quizá habla contra Semónides, aunque sin duda éste habría firmado su tono y su mensaje:

ἓν δὲ τὸ κάλλιστον Χῖος ἔειπεν ἀνήρ·
'οἵη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν'.
παῦροί μιν θνητῶν οὔασι δεξάμενοι
στέρνοις ἐγκατέθεντο· πάρεστι γὰρ ἐλπὶς ἑκάστωι
ἀνδρῶν, ἥ τε νέων στήθεσιν ἐμφύεται.
θνητῶν δ' ὄφρά τις ἄνθος ἔχηι πολυήρατον ἥβης,
κοῦφον ἔχων θυμὸν πόλλ' ἀτέλεστα νοεῖ·
οὔτε γὰρ ἐλπίδ' ἔχει γηρασέμεν οὔτε θανεῖσθαι,
οὐδ', ὑγιὴς ὅταν ἦι, φροντίδ' ἔχει καμάτου.
νήπιοι, οἷς ταύτηι κεῖται νόος, οὐδὲ ἴσασιν
ὡς χρόνος ἔσθ' ἥβης καὶ βιότου ὀλίγος
θνητοῖς. ἀλλὰ σὺ ταῦτα μαθὼν βιότου ποτὶ τέρμα
ψυχῆι τῶν ἀγαθῶν τλῆθι χαριζόμενοσς.

[Esto es lo más hermoso que dijo el hombre de Quíos: (40) [40]
«Cual la generación de las hojas, así es la de los hombres.»
Pocos son en verdad los mortales que reciben este verso en sus oídos
y lo acogen en su pecho. Pues hay en cada uno la esperanza
que prende en el corazón de los jóvenes.
Mientras un mortal conserva la flor codiciada de la juventud,
tiene un ánimo ligero y está lleno de ideas imposibles.
Porque no teme que ha de envejecer y morir
ni, mientras está sano, se preocupa de la enfermedad.
Insensatos los que piensan de este modo y desconocen
cuán corto es para los mortales el tiempo de la juventud y de la vida.
Entérate tú bien y hasta el fin de tu vida
atrévete a gozar de los bienes placenteros.]

[40] Homero.

6. HIPONACTE

Probablemente lo que garantizó la supervivencia del libro de Teognis a través de la era bizantina fueron las referencias aprobatorias de Platón y Aristóteles sobre el poeta como moralista. Esta marca protectora no fue o no pudo ser adjudicada a la obra de Hiponacte de Éfeso; aun siendo favorito de los poetas y los eruditos alejandrinos (que, al parecer, despreciaron completamente a Teognis), sólo se conserva fragmentariamente. Su tono insultante y lo no edificante de su materia temática apenas podían esperar ganarse la aprobación de los padres cristianos, pero tampoco agradaban al emperador Juliano, el último representante agresivo del paganismo. Quería que sus sacerdotes «se abstuvieran no sólo de actos impuros y lascivos sino también de discursos y lecturas del mismo carácter... Ningún iniciado deberá leer a Arquíloco o Hiponacte o cualquiera de los autores que escriben el mismo tipo de cosas...» *(Ep.,* 48). El hecho de que el dialecto jónico y el vocabulario políglota del poeta fueran poco adecuados para un sistema educativo que insistía en la pureza ática es una razón más para que nuestro texto de Hiponacte, aparte los recientes descubrimientos en papiros, sea una miserable colección de fragmentos, ninguno de los cuales contiene más de seis versos consecutivos completos y muchos sólo una corta fórmula o una sola palabra.

Nuestras fuentes mencionan dos «libros»; se trata probablemente de los libros de la edición alejandrina. Si eran algo parecido a los *Iamboi* de Calímaco, que en su poema introductorio trae de vuelta del Hades a Hiponacte para que dé a los *literati* alejandrinos una obra de su espíritu, el contenido se componía de poemas separados sobre una variedad de temas y toda una amplia gama de metros. Nuestros fragmentos incluyen trímetros yámbicos, tetrámetros trocaicos, hexámetros y una combinación de trímetro yámbico y un verso dactílico más corto.

La mayoría de los poetas del período arcaico, al margen de su procedencia y el género que trabajasen, estaban sometidos a una fuerte influencia de la tradición épica jonia y especialmente de su principal representante, Homero. La dependencia está especialmente marcada en los poemas de Hesíodo de Beocia, que compuso en los mismos hexámetros que Homero, y en los dísticos elegíacos íntimamente relacionados de poetas cuyo origen es tan diverso como Jonia (Mimnermo y Calino), las islas del Egeo (Semónides de Amorgos y Arquíloco de Paros) y el continente griego (Tirteo de Esparta, Teognis de Mégara y Solón de Atenas). También los poetas lésbicos, aunque escribieron en metros y dialecto no homéricos, adaptan sus temas y técnicas, mientras que Arquíloco, tanto en su verso yámbico como en el elegíaco, como dijo Denys Page, se ve «rara vez libre por mucho tiempo de la influencia del lenguaje tradicional

de la épica»[41]. Hiponacte, sin embargo, que procedía de una ciudad jonia, Éfeso, y que fue a otra, Clazomene, escribe en la mayoría de los casos, a juzgar por los fragmentos patéticamente escasos que nos quedan, como si Homero nunca hubiera existido. Hay una excepción significativa: un pasaje hexamétrico que satiriza a un glotón y que es una parodia burlesca del estilo homérico:

Μοῦσά μοι Εὐρυμεδοντιάδεα τὴν ποντοχάρυβδιν,
τὴν ἐν γαστρὶ μάχαιραν, ὃς ἐσθίει οὐ κατὰ κόσμον,
ἔννεφ', ὅπως ψηφῖδι ‹ › κακὸν οἶτον ὀλεῖται
βουλῆι δημοσίηι παρὰ θῖν' ἁλὸς ἀτρυγέτοιο.

(fr. 128)

[Musa, háblame del Eurimedontiada, Caribdis marino, cuyo estómago
es un cuchillo y sus maneras para comer son horribles,
dime cómo puede perecer con muerte infame,
lapidado por público decreto junto a la orilla del mar estéril.]

Es el único fragmento hexamétrico inteligible que poseemos; también tenemos algunos tetrámetros trocaicos, pero el grueso de la obra de Hiponacte que se conserva se encierra en el metro que puede que él inventara, y que en cualquier caso hizo propio: el yámbico «cojo» *(skazon)* o «imperfecto» *(choliambos)*. Es el trímetro yámbico que conocemos de Arquíloco, excepto en que acaba con un espondeo; las tres sílabas largas finales provocan un efecto de arrastre, de ruptura.

ἐμοὶ δὲ Πλοῦτος — ἔστι γὰρ λίην τυφλός —
ἐς τὠικί' ἐλθὼν οὐδάμ' εἶπεν "Ἱππῶναξ,
δίδωμί τοι μνέας ἀργύρου τριήκοντα
καὶ πόλλ' ἔτ' ἄλλα"· δείλαιος γὰρ τὰς φρένας.

(fr. 36)

[El dinero es completamente ciego. Por eso
jamás vino a mi casa a decirme: «Hiponacte,
te voy a dar treinta minas de plata
y otras muchas riquezas». Es demasiado duro de corazón.]

El tono de este fragmento es característico; con Hiponacte estamos en un mundo antiheroico, de hecho, muy sórdido.

Hay un paralelo notable (y bastante sospechoso) entre las biografías y actividad poética de los dos escritores de yambos más famosos, Hiponacte y Arquíloco. Arquíloco, menospreciado por Licambes, vuelve su rabia satírica contra padre e hijas, los cuales, según se cuenta, se ahorcaron de vergüenza. Hiponacte, insultado por dos escultores, Búpalo y Aténide de Quíos, que hicieron caricaturas de sus rasgos poco agraciados, les condujo al suicidio con sus embesti-

---

[41] Page, 1964, 159.

das yámbicas. Sólo sabemos de Licambes y sus hijas lo que Arquíloco nos cuenta, pero a Búpalo y Aténide los conocemos por otras fuentes; trabajaron en las islas del Egeo a mediados y finales del siglo VI a. C. Plinio desautoriza la historia de que se colgaron *—quod falsum est—* y menciona una estatua firmada por ellos en Delos *(N. H.*, 36, 5, 11-13); Pausanias nos cuenta que hubo una estatua de las Gracias obra de Búpalo en la colección artística de los reyes helenísticos de Pérgamo (9, 35, 6). A Aténide no se le menciona a menudo en nuestros fragmentos (fr. 70, 11, y posiblemente fr. 1), pero el nombre de Búpalo se repite una y otra vez (tres veces en el fr. 95, por ejemplo). Aparece en lo que probablemente era el primer verso del libro de Hiponacte (fr. 1); en otro lugar, a Búpalo se le acusa de dormir con su madre (ὁ μητροκοίτης, fr. 12), y en otro fragmento Hiponacte imagina un enfrentamiento con él: «Sujeta mi abrigo: voy a sacarle un ojo de un golpe a Búpalo», λάβετέ μεο ταἰμάτια, κόψω βοθπάλῳ τὸν ὀφθαλμόν (fr. 120), verso que posiblemente conecta con otro: «Pues puedo girar la izquierda y la derecha y ambas aterrizan en la diana», ἀμφιδέξιος γάρ εἰμι κοὐκ ἁμαρτάνω κόπτων (fr. 121).

Además de los dos escultores, un pintor, un tal Mimnes, también figura entre las víctimas de las invectivas de Hiponacte. Se le reprocha haber pintado una serpiente en un barco de guerra en sentido contrario —mirando hacia atrás, hacia el timonel en la popa, en lugar de hacia delante mirando al enemigo.

> Degenerado Mimnes, no pintes una serpiente en el costado de numerosos bancos de una trirreme, haciendo que huye desde el espolón al piloto, pues es una desgracia y una infamia para el piloto, tú que naciste esclavo hijo de esclavo, que una serpiente le muerda en el corvejón.
>
> (fr. 28)

Otro personaje de esta saga de la vida de los bajos fondos (no sabemos si tiene algún fundamento) es una mujer cuyo nombre homérico y programático se enfrenta singularmente con su conducta y entorno. Se la asocia con cierto esquema fraudulento de Búpalo en el fr. 12, pero en otros lugares aparece asociada íntimamente con Hiponacte. «Inclinándose hacia mí sobre la lámpara Arete...», κύψασα γάρ μοι πρὸς τὸ λύχνον Ἀρήτη (fr. 17), procede claramente de un contexto erótico y podría pertenecer al mismo poema en el que Hiponacte dice:

ἐγῶ δὲ δεξιῶι παρ' Ἀρήτην
κνεφαῖος ἐλθὼν ῥωδιῶι κατηυλίσθην.

(fr. 16)

[Al anochecer fui a casa de Arete, con una garza volando a la derecha [42] y allí acampé.]

[42] Presagio favorable.

Parece que sigue una fiesta con bebida, de una vulgaridad que recuerda irresistiblemente otra de François Villon y su *grosse Margot —en ce bordeau ou tenons nostre estat.*

ἐκ πελλίδος πίνοντες· οὐ γὰρ ἦν αὐτῆι
κύλιξ, ὁ παῖς γὰρ ἐμπεσὼν κατήραξε,
ἐκ δὲ τῆς πέλλης
ἔπινον· ἄλλοτ' αὐτός, ἄλλοτ' Ἀρήτη
προύπινεν. (frs. 13, 14)

[...bebiendo de una colodra, pues ella no tenía copa, ya que el esclavo se cayó encima y la rompió. ... bebían del cubo: unas veces él y otras brindaba Arete.]

Hay otro verso de diálogo que podría encajar en este contexto: «¿Por qué vas a la cama con ese golfo de Búpalo?», τί τῷ τάλαντι Βουπάλῳ συνοίκησας (fr. 15).

Otros fragmentos nos proporcionan más vistazos sobre la vida en los bajos fondos de Clazomene. Un papiro está cubierto con dos fragmentos ya conocidos para crear una descripción enigmática pero fascinante de una pelea que es interrumpida por la aparición del dios Hermes y seguida por lo que suena como una maniobra legal de algún tipo.

... golpear... esta insensatez... en la mandíbula... hizo blandos como la cera... y arrojó excremento... con su caduceo resplandeciente por el oro... al pie de la cama Hermes siguiéndole a casa de Hiponacte... al ladrón del perro... silba como una víbora... Hiponacte en la noche a Búpalo... el hijo de Maya se lanzó... dudó; y al engañador... a una mosca... Y él vino inmediatamente con tres testigos donde el canalla vende vino y encontró al individuo barriendo la habitación con ramas de espino, pues no había escoba.
(fr. 79)

No es un mundo muy cómodo éste; alguien «no cesa de calentar sus sabañones junto a la estufa de carbón» (fr. 59) e Hiponacte pide a Hermes ropas de abrigo:

Ἑρμῆ, φίλ' Ἑρμῆ, Μαιαδεῦ, Κυλλήνιε,
ἐπεύχομαί τοι, κάρτα γὰρ κακῶς ῥιγῶ
καὶ βαμβαλύζω...
δὸς χλαῖναν Ἱππώνακτι καὶ κυπασσίσκον
καὶ σαμβαλίσκα κἀσκερίσκα καὶ χρυσοῦ...
(fr. 32)

[Hermes, querido Hermes, hijo de Maya, nacido en Cilene, a ti dirijo mis súplicas, pues tengo un frío terrible... Dale un manto a Hiponacte, una túnica persa, unas alpargatas y unas sesenta estateras de oro...]

Los extranjerismos en esta traducción intentan representar un rasgo conspicuo del estilo de Hiponacte: su utilización de palabras extraídas de lenguas no grie-

gas del interior de Jonia y de Oriente en general. El «vino» que el canalla vende en el primer fragmento citado más arriba es en Hiponacte una palabra egipcia, ἔρπιν, y en la plegaria a Hermes los nombres de los artículos de indumentaria y calzado proceden todos de lenguas de Anatolia. Un fragmento (125) utiliza para «pan» una palabra —*bekos*— que, por una famosa historia de Heródoto (2, 2), conocemos como de origen frigio.

Hiponacte puede incluso dirigirse a Zeus con una palabra extranjera, *palmys:* «¡Oh, Zeus, padre Zeus, rey de los dioses olímpicos!, ¿por qué no me has dado nada de dinero?» (fr. 38). De la misma manera se dirige a Hermes con un título —Kandaules— que Hiponacte especifica como «meonio» (fr. 3a), y también oímos hablar de Kubebe, hija de Zeus (fr. 127). Estos préstamos lingüísticos eran casi seguro típicos del griego hablado en las ciudades jonias; su aparición en los poemas refuerza el vivo color local que constituye uno de los encantos de estos fragmentos de alguna manera desacreditados —los vistazos (los únicos que se nos dan) a la vida cotidiana de las ciudades griegas orientales—. Un fragmento muy corrupto (42) parece proporcionar instrucciones a un viajero que va hacia Occidente a través de Lidia con dirección a Esmirna; pasará por las tumbas, los monumentos y las columnas de los reyes lidios (Giges es el único del que podemos estar seguros). Otro fragmento (50) habla de alguien que «vive por la parte de atrás de la ciudad, en Esmirna, entre el Duro Camino y el Cabo de la Caída», μεταξὺ Τρηχέης τε καὶ Λεπρῆς ἀκτῆς. (Esmirna, según nos dice Estrabón, que cita estos versos, no es la gran ciudad homónima, sino una parte de Éfeso.) Un verso nos recuerda que la prosperidad de estas ciudades se basaba en el comercio del transporte marítimo: «Calafateando la quilla con brea y cera», ἔπειτα μάλθῃ τὴν τρόπιν παραχρίσας (51); y otro pasaje que el litoral de Asia Menor era una de las reservas de suministros del mercado de esclavos:

καὶ τοὺς σολοίκους ἢν λάβωσι περνᾶσι,
Φρύγας μὲν ἐς Μίλητον ἀλφιτεύσοντας.

(fr. 27)

[Y si cogen algún bárbaro lo venden: a los frigios, a Mileto, para moler el grano...]

La presencia de muchos de estos esclavos en las ciudades jonias puede explicar las frecuentes referencias en los poemas a gentes no griegas: una mujer vestida con una indumentaria de Córax (fr. 2), una mención oscura (y obscena) a los sindones del Mar Negro —«raja sindónica», Σινδικὸν διάσφαγμα (fr. 2a), una mujer que habla lidio (fr. 92).

No todos los personajes del bajo mundo representados en estos esbozos viven en la ciudad; tenemos un fragmento que parece ser la voz de un hombre reducido por el libertinaje de uno de sus hijos a la vida rural:

> Uno de ellos, que comía todos los días atún hembra y mitoto [43], con parsimonia y a manos llenas, como si fuera un eunuco de Lámpsaco, dilapidó toda su hacienda. De forma que tengo que cavar ... y las rocas de la montaña, comiendo unos pocos higos secos y pan de cebada, comida de esclavos.
> (fr. 26)

Otro fragmento puede ser una lista parcial de lo que el hablante descontento ya no puede comer:

> ... sin comer perdices ni liebres, ni condimentando con sésamo los teganitas ni bañando con miel los atanitas [44].
> (fr. 26a)

Pero si la comida ocupa un gran espacio en el mundo de Hiponacte, lo mismo ocurre con el proceso contrario, la evacuación; hasta Aristófanes no encontramos un vocabulario escatológico tan variado. Plenamente aristofánico es el compuesto μεσσηγυδορποχέστης (fr. 114c) que va citado con la explicación: «Un hombre que va al servicio a menudo durante la comida para poder volver a llenarse». En otro lugar alguien está «graznando como un cuervo en un retrete» (fr. 61), y en el fr. 155 alguien está haciendo algo casi indescifrable (pero desde luego reprensible) «como un lagarto en un retrete». El verbo aristofánico τιλάω y sus compuestos aparecen con frecuencia (frs. 73, 4; 79, 6; 86, 2).

Sólo cabe esperar que un poeta así tuviera la misma desinhibición en materia sexual, pero sólo en años recientes han confirmado los fragmentos de papiros lo que los escasos fragmentos de libros con contenido erótico (la mayoría artículos lexicográficos) parecían sugerir —que Hiponacte es un gran maestro de la ficción obscena—. Un papiro estropeado nos da un retrato atormentador, pero con lagunas, de lo que parece un encuentro amoroso bruscamente interrumpido.

> ... en el suelo... desnudos... nos estábamos mordiendo y besando... mirando hacia la puerta... para que no nos sorprendieran desnudos... se estaba ella dando prisa con sus cosas... y yo estaba haciendo mi parte...

Un pasaje oscuro (y sin duda obsceno) sobre una salchicha va seguido de «diciéndole a Búpalo que se fuera al infierno», y dos versos después «y justo cuando estábamos en faena...», καὶ δὴ 'πὶ τοῖς ἔργοισιν εἴχομεν... (84). Otro fragmento (92) se las arregla para combinar dos de los temas de Hiponacte, el sexo y la evacuación, en una escena salvaje que bien puede haber sido el modelo de la Enotea, episodio del *Satiricón* de Petronio (138). El papiro, una vez más, es fragmentario; falta el final de los versos, y la interpretación es difícil. Pero claramente una mujer a la que se presenta diciendo que «habla lidio», λυδίζουσα, lleva a cabo algún rito mágico y obsceno sobre el narrador (incluye, además de alguna oscura operación anal, el fustigar sus genitales con una

[43] Especie de ensalada de queso, miel, aceitunas, ajo, etc.
[44] Distintas clases de pasteles.

rama de higuera); su objetivo es, presumiblemente, como en el *Satiricón*, restaurar su virilidad perdida. En Hiponacte, de todas formas, todo esto tiene lugar en un retrete (se menciona específicamente el olor); el protagonista acaba salpicado de excrementos y ello provoca una invasión de escarabajos peloteros —acuden «más de cincuenta zumbando»— para proporcionar un final digno de Rabelais.

La rama de higuera (κράδη) con la que se estimula al narrador en este pasaje vuelve a aparecer en otro pasaje, el rito religioso de expulsar a la víctima propiciatoria, el *pharmakos*. El erudito bizantino tardío Tzetzes, que cita los pasajes en cuestión (frs. 5-10, ocupan diez versos), nos dice que en tiempos de hambre o plagas los «antiguos» optaban «por el hombre más feo», y después de varias ceremonias mencionadas por Hiponacte le quemaban y esparcían sus cenizas en el mar. Estos dos últimos detalles, sin embargo, no derivan de Hiponacte, y de hecho la suerte del *pharmakos* en estas ceremonias sigue siendo un asunto controvertido —bien puede ser sólo una ceremonia de expulsión—. En cualquier caso, los pasajes de Hiponacte no son descripciones de los ritos, sino alusiones a los mismos, a menudo con el propósito de establecer comparaciones. «Golpeando en invierno y sacudiendo con ramas de higuera y tallos de cebolla, como un *pharmakos*... higos, cereales y queso, el tipo de cosas que el *pharmakos* come...» Un pasaje —«Y golpéese en los genitales al *pharmakos* siete veces, conducido lejos»— recuerda la fórmula de la dama lidia para restaurar la virilidad en el fragmento obsceno. No sabemos qué tiene esto que ver con las vidas de los personajes de Hiponacte; quizá son partes de imprecaciones contra Búpalo y Aténide, quizá Hiponacte se ve a sí mismo en el papel de víctima; en un fragmento (fr. 37) alguien «daba órdenes de que se golpeara y lapidara a Hiponacte», ἐκέλευε βάλλειν καὶ λεύειν Ἱππώνακτα.

El tono de los fragmentos no es siempre insultante u obsceno, ni su trasfondo siempre tan sórdido. Un verso precioso, por lo claro, melodioso y sobrio como un verso de Safo, nos habla del anhelo por una muchacha: «Si tuviera a una doncella, hermosa y suave de piel», εἴ μοι γένοιτο παρθένος καλή τε καὶ τέρεινα (fr. 119); otro (por una vez con resonancias homéricas) tiene calidad épica:

ἐπ' ἁρμάτων τε καὶ Θρεϊκίων πώλων
λευκῶν †ὀείους κατεγγὺς† Ἰλίου πύργων
ἀπηναρίσθη Ῥῆσος, Αἰνειῶν πάλμυς...

(fr. 72, 5-7)

[... partió en su carro tirado por caballos blancos tracios y junto a las torres de Ilión fue muerto Reso, rey de los enios... *(palmys).*]

Pero claro está, no conocemos el contexto, que puede ser decisivo para el efecto de estos versos. Un fragmento de papiro (fr. 102), por ejemplo, contiene elementos que sugieren un tono épico similar, pero pronto lo desmiente

añadiendo detalles incongruentes. Las frases «...hidra en Lerna... aplastó al cangrejo...» celebran sin duda uno de los trabajos de Heracles, pero pocos versos más abajo leemos el nombre de Kikon, un personaje que nos es conocido por otros fragmentos (4, 78, 102, 118) como uno de los del reparto de caracteres de mala reputación que frecuentan, no el mundo heroico, sino el de Hiponacte.

Hiponacte sigue siendo un misterio. Hemos perdido la matriz de estos fragmentos fascinantes pero enigmáticos; sacados de su marco nos dejan en la duda sobre si tomárnoslos en serio como material autobiográfico (improbable, pero se ha hecho), como completa ficción (pero no hay duda de que Búpalo y Aténide fueron personajes reales), como parte de una adaptación literaria de algún rito insultante (un *komos* o algo similar), o como libretos dramáticos de alguna representación injuriosa y protocómica. Fueran lo que fueran, son un recordatorio punzante de la variedad y vitalidad de la literatura griega arcaica y de cuánto hemos perdido.

VI

LÍRICA CORAL ARCAICA

1. NATURALEZA DE LA LÍRICA CORAL ARCAICA

Desde Alcmán en el siglo VII hasta Timoteo a principios del IV, la lírica coral se mantiene como una forma literaria importante. Recitada por coros de ciudadanos —hombres, niños, mujeres o niñas—, así como por cuerpos de profesionales [1], estos poemas eran cantados por un coro de danzantes en festivales religiosos públicos o en importantes acontecimientos familiares como bodas o funerales. Como los festivales en honor de los dioses también celebraban la vida cívica de la polis, el canto coral tenía un papel importante de afirmación de los valores y de la solidaridad de la comunidad. La conexión entre la música y los valores éticos, de hecho, se mantiene con fuerza durante los períodos arcaico y clásico. Como gran parte de la poesía griega temprana, tiene un aspecto más público que personal, y lo mismo ocurre con su expresión y orientación. En este sentido difiere de la lírica monódica, que constituye mucho más la expresión de la emoción personal.

Las formas y subgéneros básicos de la lírica coral ya están atestiguados en Homero y sin duda retroceden hasta mucho antes de la evidencia escrita [2]. El Escudo de Aquiles en la *Ilíada* describe un canto de boda *(hymenaios: Il.*, XVIII, 491-96), un canto de cosecha acompañado de danzas (XVIII, 569-72) y una elaborada representación de danza y canto a cargo de jóvenes y doncellas en Cnosos (XVIII, 590-606). En la *Odisea,* el bardo Demódoco canta el famoso canto sobre el amor ilícito de Ares y Afrodita mientras que a su alrededor los jóvenes feacios bailan a su ritmo (VIII, 262 y sigs.). Estos pasajes implican una íntima conexión de la música, danza y poesía en la lírica coral. El lamento por Héctor en la *Ilíada,* XXIV, 720-76, ilustra el *threnos* o endecha y también

[1] Por ej., los Onitadai en Mileto y los Euneidai en Atenas: cf. Schmid-Stählin, I, 1, 452.

[2] Webster, 1970a, 46-55.

refleja su estructura formal: un «cantor» *(aoidos)* «dirige» (ἐξάρχει, ἔξαρχος); él o ella es seguido por la voz colectiva del coro que se les une en una especie de estribillo *(Il.,* XXIV, 720, 723, 747, 761, 776; cf. también *Il.,* XVIII, 51 y 314). La frase formularia ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῇ, «contestando con voz agradable» *(Il.,* I, 604; *Od.,* XXIV, 60; *Himno a Apolo,* 1, 189), también puede indicar la división de este tipo de cantos en estrofas, es decir, en estancias cuya forma establecida métrica y probablemente coreográfica se repite con palabras distintas. Sólo más tarde, posiblemente con Estesícoro, a principios del siglo VI, se desarrolla la composición triádica. Se trata de una disposición en estancias más compleja, que se compone de una estrofa, la antistrofa correspondiente y un epodo, este último con una métrica relacionada pero ligeramente distinta.

Además del canto de boda, la endecha y el peán (*Il.,* I, 472-74, canto en honor de Apolo), la lírica coral también incluye el canto de doncella *(partheneion),* el canto procesional *(prosodion),* el himno, el ditirambo (en honor de Dioniso). Un poco más tarde y con un carácter más secular surge el *enkomion* (canto de alabanza a hombres, no dioses) y el *skolion* (canto popular entonado en festines y banquetes) [3].

La división entre la lírica coral y la monódica es conveniente, pero artificial, pues muchos poetas compusieron cantos de ambos tipos. Alcmán, principalmente poeta coral, compuso cantos de amor, algunos de los cuales pudieron ser monódicos. Los monodistas Safo, Alceo y Anacreonte compusieron obras corales: cantos de boda, himnos y *partheneia.* El elegíaco y yámbico Arquíloco pudo componer ditirambos (120, *IEG*) y peanes (121, *IEG)* [4].

Los numerosos festivales locales y religiosos —las Carneas y Jacintias en Esparta, las Adrasteas en Sición, las Yoleas en Tebas, las Adonidias en Lesbos— proporcionaban las ocasiones públicas para el canto coral. La lírica coral también tenía un importante papel en las grandes celebraciones cosmopolitas, como las de Delfos y Olimpia o el festival de Delos en honor de Apolo, gráficamente descrito en el *Himno Homérico a Apolo* (146-73). Con la pasión de los griegos por los concursos, los poetas y los coros a menudo competían por premios.

El poeta *(aoidos)* componía la música y la letra. También dirigía un coro, llevado por un corego *(choregos)* y que variaba entre siete y cincuenta miembros, que cantaban y bailaban la letra con un acompañamiento musical de lira y flauta. Como atestiguan los fragmentos que se conservan, la riqueza de la indumentaria de fiesta —vestidos, joyería, peinados, instrumentos musicales elaboradamente adornados— era un rasgo importante de la representa-

---

[3] Para un estudio más detallado de los géneros por separado, véase *GLP,* 4-9; Smyth, 1900, Intro. XXIII-CXXXIV.

[4] Cf. Íbico, 296, *PMG;* Anacreonte, 500, 501, 502b, *PMG.* En general, *GLP,* 6 y sig.; Webster, 1970a, 63-65, 79.

ción (cf. Alcmán, 1, 64 y sigs., *PMG; Himno a Apolo,* 182-85). La poesía de Alcmán hace frecuentes alusiones a los movimientos de danza de los ejecutores del canto (por ej., 3, 9; 3, 70, *PMG).*

Como la lírica coral arcaica se desarrolló especialmente en zonas de habla dórica del Peloponeso y Grecia occidental, su dialecto siguió siendo dórico, a diferencia de la monodia, que siguió el dialecto local del poeta. Hay unas pocas excepciones: Alcmán, nuestro poeta local más antiguo que se conserva, compuso en su dialecto local laconio; y algunos poetas beocios del siglo VI o de principios del V compusieron también en sus propios dialectos *(PMG,* 692-94). A partir de Estesícoro, sin embargo, e incluso en algunos poemas de Alcmán, la poesía coral tiende a escribirse en un dórico literario más o menos convencional, que admite muchos préstamos de la vieja lengua jónica de la épica homérica y cierta mezcla de formas eolias, estas últimas más frecuentes en el beocio Píndaro que en otros. El dialecto, en otras palabras, era un lenguaje literario artificial, una *Kunstsprache.* Su naturaleza convencional permitía que el género trascendiera las fronteras locales o regionales y que subrayara el aspecto panhelénico de los festivales de Olimpia o Delfos.

A pesar de los cambios a lo largo del tiempo y del distinto espíritu y convenciones de diferentes tipos de canto cultural, gran parte de la lírica coral permanece constante: las narraciones míticas de dioses o héroes; las reflexiones gnómicas sobre el comportamiento moral, las limitaciones que impone la mortalidad, la naturaleza de la condición humana; los comentarios sobre el arte del canto, sobre los predecesores, sobre la técnica del poeta; cierta aura religiosa, incluso en las formas secularizadas de los siglos VI y V [5]. La expresión de los sentimientos personales, aunque no infrecuente, tiende a una mayor estilización y una menor emotividad que en la monodia. Las investigaciones recientes han mostrado lo equívoco que puede ser considerar las afirmaciones en primera persona, incluso cuando se trata del coro, como reflejos de los sentimientos del poeta.

La narración mítica constituye una parte especialmente importante de estos poemas, no sólo como adorno, sino también como ilustración de normas y preceptos morales, a menudo reforzados por una máxima ética a modo de conclusión. El poeta podía explotar una rica tradición mítica, confiado en que un público versado en Homero, Hesíodo y los poemas épicos cíclicos captaría y apreciaría sus alusiones a versiones anteriores o su divergencia de las mismas. Los rasgos más constantes del estilo son la rapidez, la selección del detalle, los elaborados adjetivos compuestos, la riqueza decorativa, los epítetos tomados en préstamo o adaptados de Homero. También hay una tendencia hacia la densidad sintáctica, el aislamiento de vívidos momentos de acción, metáforas poderosas y a menudo audaces, manifiestos de expresión densa y poderosamente gnómicos.

---

[5] Véase *GLP,* 12 y sig.; Schmid-Stählin, I, 1, 452-57; Fränkel, 1975, 159 y sig.

Las exigencias de culto y veneración no limitaban severamente la exuberancia de la lírica coral. En esto, como en todo el arte griego, la brillantez estética contaba más que la solemnidad piadosa. Las emociones humanas, el *pathos,* la belleza física de los hombres y la naturaleza, la ciudad y sus leyendas están generalmente en primer plano. La celebración de los dioses es un asunto alegre; cuanto más movimiento, color, detalle sensual, mejor. Incluso en Píndaro, el de espíritu más religioso de todos estos poetas, el elemento religioso es más personal y meditativo que devoto.

Los fragmentos poéticos conservados y la descripción de las celebraciones corales en jarrones y esculturas atestiguan la preocupación por la belleza de los cantores, la gracia de su danza, la importancia tanto de la música vocal como de la instrumental, el incienso, el altar, la multitud (cf. *Himno a Apolo,* 152 y sigs.; Safo, 2, 44, 24 y sigs.; 141, 154, *PLF*). Nosotros sólo conservamos las palabras desnudas, y nuestra imaginación debe hacer esfuerzos por suplir los demás elementos, que tenían al menos la misma importancia para el público de la Antigüedad.

Los poetas de la lírica coral primitiva son figuras oscuras. Están más íntimamente asociados a la historia de la música que a la de la literatura. De hecho, gran parte de nuestra información sobre ellos procede del tratado *Sobre la música* atribuido a Plutarco. Corinto y Esparta tienen una importancia especial. De Eumelo de Corinto, un contemporáneo de Arquias que fundó Siracusa en 734 a. C., conservamos dos versos en metro dactílico, parte de un prosodion (canto procesional) escrito para los mesenios con motivo del festival de Delos (fr. 13, *EGF,* 696, *PMG*). La práctica de contratar a poetas extranjeros para los grandes festivales internacionales tiene claramente una larga historia. Personajes como Olimpo de Frigia, inventor de la escala musical, Panfo y Oleno de Licia, escritores primitivos de himnos (cf. Hdt., 4, 35) posiblemente en hexámetros más que en metros líricos, apenas son algo más que nombres.

Terpandro de Lesbos es algo más sustancioso. Se conservan unos pocos fragmentos de autenticidad dudosa (697-98, *PMG*). Es famoso por transformar el instrumento antiguo de cuatro cuerdas en la cítara o lira de siete, capaz de ejecutar melodías de un tipo más amplio y sutil. Estableció la «primera escuela de música» en Esparta, consiguió la victoria en el primer festival de las Carneas en 676 a. C. e inventó el escolio (cf. *infra,* págs. 247 y sig., Ps. Plut., *De musica,* 28). Aún parcialmente dentro del imperio del mito está también otro poeta lésbico, Arión de Metimna, cuyo milagroso rescate por un delfín es narrado por Heródoto (1, 23 y sig.). La Suda y Eusebio concuerdan en situar su florecimiento en el último cuarto del siglo VII. En Corinto, bajo la tiranía de Periandro, parece que elevó el canto coral ditirámbico a la categoría de composición artística. Estos cantos corales primitivos que incluyen sátiros con papeles hablados y probablemente algo de narración mítica, son considerados a veces una de las primeras influencias sobre el desarrollo de la tragedia

(véase *infra,* págs. 288 y sigs.) [6]. Los fragmentos atribuidos a este autor son de autenticidad dudosa (Diehl, vol. I, 5 y sig.).

2. ALCMÁN

La lírica coral primitiva sólo empieza a tener una realidad literaria con Alcmán. Es el primer poeta coral del que se conserva algo sustancial. Tanto las fechas como los orígenes son controvertidos. Las fechas tradicionales varían entre el principio y el final del siglo VII; los datos recientes sugieren que es más bien al final que al principio del siglo VII (véase Apéndice). También se ha discutido desde la Antigüedad si era un nativo laconio o lidio (13a, *PMG).* El fragmento 16, *PMG,* «No era rústico ni torpe... ni un tesalio de raza ni un pastor de Erisique [en Acarnania], sino de la altiva Sardes», fue interpretado autobiográficamente, probablemente sin razón (véase Apéndice). El prejuicio contra la posibilidad de que Esparta pudiera dar al mundo un poeta nativo como Alcmán pudo contribuir también al concepto del nacimiento lidio (cf. Eliano, *Hist. Var.,* 12, 50). La utilización por Alcmán del dialecto local, la intensa familiaridad con las costumbres locales y su enterramiento cerca del sepulcro de Helena en Esparta (Pausanias, 3, 15, 3) favorecen la nacionalidad espartana, o al menos laconia. Desde luego, es posible que naciera en Sardes de padres laconios o emigrados a Esparta durante su infancia. La cuestión sigue sin resolver.

La Esparta de Alcmán era un lugar muy distinto de la sede de la sociedad austera y militarista en que se convirtió en tiempos posteriores. A finales, del siglo VII y principios del VI, Esparta y Corinto, no Atenas, eran los centros culturales de la Grecia continental. Las excavaciones de la British School en el santuario de Ártemis Ortia cerca de Esparta han documentado ampliamente el vigoroso florecimiento de las artes allí, especialmente entre 650 y 550 [7]. El éxito de la Segunda Guerra Mesenia, cuyo espíritu marcial cantó Tirteo, trajo consigo un período de prosperidad, expansión, alegría de vivir. La Esparta de Alcmán estaba adornada con grandes templos y estatuas de mármol, marfil, bronce y terracota. El templo de Ártemis Ortia contenía numerosas ofertas votivas de elegante diseño, joyería elaborada en plata y oro e importaciones de Egipto y Oriente Próximo. La cerámica, la escultura y las placas de marfil muestran las figuras imaginativas del arte orientalizante: escenas míticas vivas, inventivos diseños geométricos y fabulosas criaturas de todo tipo. La sencilla

[6] Véase Else, 1965, 14-17; Webster, 1970a, 68 y sig.; Lesky, 225; *DTC,* 10-13; 97-101.

[7] Véase Dawkins, 1929, *passim;* Huxley, 1962, 61-63; Forrest, 1968, 71-73; Tigerstedt, 1965, 39-44; Calame, 1977, II, 33 y sigs.; Janni, 1965, 25 y sigs.

elegancia, alegría, energía audaz, vigor y originalidad de la cerámica laconia de la época están imbuidos de un espíritu paralelo al de la poesía de Alcmán.

A finales del siglo VII y principios del VI, Esparta seguía atrayendo a poetas y músicos: además de Alcmán, oímos hablar de Terpandro, Taletas de Gortina, Clonas de Tebas o Tegea, Jenócrito de Lócride, Polimnesto de Colofón y Sácadas de Argos. Cantaron en festivales como las Carneas, las Jacintias y las Gimnopedias, y otros. Incluso en su más austero período posterior, Esparta mantuvo la reputación de sus brillantes coros (véase Píndaro, fr. 199, Snell = 189, Bowra). Cerca del final del siglo V, Aristófanes reprodujo un canto coral laconio en *Lisístrata,* de 411 a. C. (1306 y sigs.).

Como los primeros monodistas, Safo y Alceo, pero a diferencia de la mayoría de los poetas posteriores, Alcmán compuso en su dialecto local; también tomó libremente préstamos del almacén común de la dicción épica. Probablemente compuso unos pocos poemas en jonio, posiblemente como preludios *(prooimia)* de obras más largas, una práctica vagamente atestiguada para Terpandro y otros líricos primitivos (Ps. Plut., *De musica,* 3, y véase *infra,* pág. 206). Sus obras fueron recogidas en seis libros de lírica (Μέλη) y una obra enigmática, Κολυμβῶσαι, «Las buceadoras», hoy confirmada como poema suelto por el reciente descubrimiento del final del libro VI en *P. Oxi.,* 3209. Su carácter sigue siendo un problema: las suposiciones van desde un poema sobre Leda a algún tipo de epitalamio.

Alcmán fue especialmente celebrado por su poesía amorosa, de la cual no toda tenía por qué ser personal. Sin duda los temas eróticos eran importantes en sus cantos nupciales o himeneos, por los cuales también se hizo famoso (véase 159, *PMG*), y en sus *partheneia* o cantos de doncellas, como podemos deducir de los fragmentos conservados. De estos últimos tenemos dos ejemplares importantes: su más importante obra conservada, el Partenio del Louvre, llamado así por la ubicación actual de su papiro, descubierto en Sakkara en 1855 y publicado en París en 1863, y partes sustanciales de un segundo Partenio procedente de Oxirrinco, publicado en 1957 (fr. 3, *PMG).* Los papiros de Oxirrinco también han enriquecido nuestro conocimiento de Alcmán con un poema cosmogónico, importantes escolios sobre el Partenio del Louvre y otros fragmentos. Muchos fragmentos cortos, a veces sólo una palabra o una frase, citados por lexicógrafos o metricistas por sus anomalías formales, son atractivos, pero misteriosos.

La gracia, la viveza y la altura del estilo coral de Alcmán se perciben especialmente en el Partenio del Louvre (fr. 1, *PMG*). Éste se compuso para un coro de muchachas espartanas, para ser cantado en un festival religioso local cuya naturaleza exacta es incierta [8]. La diosa a la que las muchachas ofrecen su canto y un *pharos* (generalmente un tapiz o vestidura sagrado, pero aquí

---

[8] Véase Calame, 1977, II, 103 y sigs.; Burnett, 1964, 30-34; Garvie, 1965, 185-87; Gentili, 1976, *passim;* Griffiths, 1972, 24 y sigs.; Page, 1951a, 72-74; Treu, 1968a, 28.

glosado por los escolios como un arado) es llamada Aotis y, como sugiere su nombre, podría tener alguna relación con el amanecer y posiblemente con el matrimonio y la fertilidad. (Son inválidos por razones métricas y lingüísticas los intentos de establecer una referencia a Ártemis Ortia a partir de ὀρθρίαι en el verso 61.) Nuestra ignorancia sobre el culto, la oscuridad de muchas de las alusiones y el estado del texto, lleno de lagunas, dejan sin resolver muchos problemas. Aun así, tenemos una buena imagen de conjunto de toda la obra y podemos apreciar lo límpido en general y rico del estilo de Alcmán.

La escala del poema era amplia. Había probablemente diez estancias de catorce versos cada una, probablemente en composición no triádica. Se han perdido del principio treinta y cinco versos, o dos estancias y media. Contenían la invocación y parte de un mito. Un signo diacrítico (una coronís) conservado en el papiro y que indica el final del poema señala la pérdida de los últimos cuatro versos. Tenemos también la suerte de que se conserven cierto número de escolios de los comentarios helenísticos, algunos en los márgenes del papiro del Louvre y otros encontrados posteriormente en los papiros oxirrincos.

Nuestro texto empieza cerca del final de un mito sobre la derrota de los hijos de Hipocoonte. En otras versiones de esta leyenda laconia Heracles tiene un papel importante al restablecer al exiliado Tindareo y ayudar así a establecer la sucesión de la monarquía espartana. No hay rastro de Heracles en los fragmentos conservados, de manera que la versión exacta que Alcmán sigue es aún materia de especulación [9]. La mención al «Destino y Recurso, Aisa y Poros, los más antiguos de los dioses», en este punto (13 y sig.) sugiere que la victoria ilustraba el triunfo del orden moral, una función del mito familiar a partir de Píndaro. La advertencia contra el intento de casar a Afrodita (μηδὲ πηρήτω γαμῆν τὰν 'Αφροδίταν, 17) sugiere que el mito tenía algo que ver con el matrimonio, posiblemente la defensa de Helena por los Tindáridas, sus hermanos, o posiblemente el galanteo rival de los Hipocontíadas para las futuras novias de los Tindáridas. La lista de los Hipocontíadas caídos nombre por nombre muestra una debilidad por el detalle local que encontramos en otros lugares de la lírica coral. Un segundo mito, narrado más brevemente y también extremadamente fragmentario (22-35), parece haber contado el castigo de un crimen contra los dioses, también de naturaleza amorosa, quizá cometido por los Gigantes o los Alóadas, Oto y Efialtes [10].

Ambos mitos quedaban redondeados por afirmaciones gnómicas sobre el respeto a los debidos límites de la condición mortal:

---

[9] La presencia de Heracles aquí descansa en el dato indirecto de Sosibio *ap.* Clemente de Alej., *Protrept.*, 36 con escol. *ad loc.* Otras versiones que incluyen a Heracles: Apolod., 2, 7, 3; Diod., 4, 33, 5 y sig.; Paus., 3, 15, 4 y sig. Véase Page, 1951a, 30 y sigs.; *GLP*, 40 y sigs.; Davison, 1968, 148-53; Garvie, 1965, 186; Griffiths, 1972, 14.

[10] Véase Page, 1951a, 42 y sig.; Janni, 1965, 68-71.

μή τις ἀνθ]ρώπων ἐς ὠρανὸν ποτήσθω
μηδὲ πη]ρήτω γαμῆν τὰν Ἀφροδίταν
Fάνασσαν...

(16-18)

[...que ningún humano vuele hasta el cielo,
ni pretenda desposar a Afrodita, la diosa soberana...]

ἄλαστα δὲ
Fέργα πάσον κακὰ μησαμένοι·
ἔστι τις σιῶν τίσις.

(34-36)

[Inolvidables castigos sufrieron a cambio de tramar maldades.
Hay una venganza de los dioses.]

Como en Píndaro y Baquílides, estos «pasajes-puente gnómicos» sirven de transición a un nuevo tema, en este caso a la disputa lúdica del coro sobre la belleza de dos de sus miembros, Agido y Hagesícora, ésta última llamada directora del coro (36-43):

ἔστι τις σιῶν τίσις·
ὁ δ' ὄλβιος, ὅστις εὔφρων
ἁμέραν [δι]απλέκει
ἄκλαυτος· ἐγὼν δ' ἀείδω
Ἀγιδῶς τὸ φῶς· ὁρῶ
F' ὥτ' ἅλιον, ὅνπερ ἅμιν
Ἀγιδὼ μαρτύρεται
φαίνην...

[Hay una venganza de los dioses. Feliz el que alegre trence un día entero sin llanto. Pero yo canto el resplandor de Agido; la veo como a un sol, el mismo sol a quien invoca Agido para que brille sobre nosotros.]

Lo cambiante de la vida mortal define al hombre como *ephemeros:* incluso su precaria felicidad debe medirse dentro de los límites de «un solo día» (cf. Píndaro, *Ol.*, 2, 33-38). El canto del poeta describe y ejemplifica la necesidad de permanecer dentro de las normas de la vida mortal. Aquí implícitamente, como mucho más explícita y programáticamente en Píndaro, el poeta sitúa su arte en un amplio marco moral y hace de la poesía misma parte de la lucha por el orden y la belleza contra lo estética y moralmente informe y caótico. No sólo el hacer el mal en la estancia anterior, sino también el reconocimiento de que la vida mortal rara vez carece de dolor, forman el contraste de esta belleza digna del sol en la alegría festiva de la celebración.

Como generalmente en la lírica coral, la estructura del poema tiende a la discontinuidad, pero la imaginería luminosa destaca a lo largo de todo él. Si, como parece muy probable, el canto era parte de un *pannychis* o «festival de toda la noche», representado poco antes del alba, el movimiento de la oscuridad a la luz subrayado por la imaginería también tendría un valor simbólico,

especialmente en un culto relacionado con la fertilidad, el matrimonio, el crecimiento y el paso a la madurez. La comparación de Agido con el sol puede tener un significado religioso o relacionado con el culto también, pero ello no excluye la nota de exageración lúdica que domina la parte siguiente del poema, en agudo contraste con los temas regios y marciales más serios de las dos primeras estrofas.

El coro prosigue (43-72):

ἐμὲ δ' οὔτ' ἐπαινῆν
οὔτε μωμήσθαι νιν ἁ κλεννὰ χοραγὸς
οὐδ' ἁμῶς ἐῆι· δοκεῖ γὰρ ἦμεν αὔτα
ἐκπρεπὴς τὼς ὥπερ αἴτις
ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον
παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα
τῶν ὑποπετριδίων ὀνείρων·

ἦ οὐχ ὁρῆις; ὁ μὲν κέλης
Ἐνετικός· ἁ δὲ χαίτα
τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς
Ἁγησιχόρας ἐπανθεῖ
χρυσὸς [ὡ]ς ἀκήρατος·
τό τ' ἀργύριον πρόσωπον,
διαφάδαν τί τοι λέγω;
Ἁγησιχόρα μὲν αὕτα·
ἁ δὲ δευτέρα πεδ' Ἀγιδὼ τὸ Ϝεῖδος
ἵππος Ἰβηνῶι Κολαξαῖος δραμήται·
ταὶ Πεληάδες γὰρ ἇμιν
ὀρθρίαι φᾶρος φεροίσαις
νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἅτε σήριον
ἄστρον ἀυηρομέναι μάχονται·
οὔτε γάρ τι πορφύρας
τόσσος κόρος ὥστ' ἀμύναι,
οὔτε ποικίλος δράκων
παγχρύσιος, οὐδὲ μίτρα
Λυδία, νεανίδων
ἰανογ[λ]εφάρων ἄγαλμα,
οὐδὲ ταὶ Ναννῶς κόμαι,
ἀλλ' οὐ[δ'] Ἀρέτα σιειδής,
οὐδὲ Σύλακίς τε καὶ Κλεησισήρα...

[Pero nuestra ilustre corifea no me permite ni elogiarla ni hacerle reproches (a Agido) en absoluto; porque ella (Hagesícora) me parece que destaca lo mismo que si uno colocara en medio del rebaño un caballo robusto, ganador de trofeos, de cascos sonoros entre sueños de piedra (o un caballo de sueños que yace bajo las rocas) [11].]

[11] En inglés, «Winged dreams» propuesto por Page, 1951a, 87; véase también Calame, 1977, II, 67, con n. 40; «dreams under (shady) rocks»: West, 1965, 195, y Marzullo, 1964, 193

> ¿No la ves? Es un corcel del Véneto. Pero la cabellera de mi prima Hagesícora tiene la lozanía del oro sin mancha. Y su rostro es de plata. ¿Cómo decirlo con mayor claridad? Ahí tienes a Hagesícora. Pero Agido, que le sigue en belleza, corre como un corcel Colaxeo junto a otro Ibeno. Porque con nosotras, que llevamos el arado [¿vestido?] a la diosa del amanecer, compiten las Pléyades, que surgen en la noche divina cual la estrella de Sirio.
>
> No es bastante la abundancia de púrpura para vencerlas, ni el artístico brazalete de oro en forma de serpiente, ni el tocado lidio, adorno de las muchachas de dulces párpados, ni las trenzas de Nanno, ni aun Areta semejante a una diosa ni Sílace de Cleesísera (pueden defendernos)...]

La belleza de Agido queda equilibrada ahora por la de Hagesícora. La rivalidad tiene un carácter estilizado, de seriedad imitada. El temperamento agonístico puede estar relacionado con el establecimiento del culto. Algunos eruditos han sugerido coros rivales o una serenata nupcial como en Catulo 61, pero no hay datos claros para ninguna de las dos opciones. La función de culto, en cualquier caso, no excluye el carácter lúdico. La repetición de «ver» (ὁρῶ, 40; ὁρῆις, 50), el lenguaje de brillantez y claridad (54-56, 60-63), la comparación con caballos, la lúdica imaginería militar (63, 65) y la comparación con metales preciosos (54 y sig.; cf. 67) mantienen cierta unidad formal: pero el tono dominante es de burla, rápido intercambio coloquial, familiaridad. La referencia del coro a Hagesícora como «mi prima» (52) puede indicar una relación de naturaleza tanto familiar como religiosa. La lista de los nombres de las muchachas en 70 y sigs. es parte de esa atmósfera de intimidad amistosa. Lo concreto de los detalles, característico tanto de Alcmán como de la lírica coral en general, presupone y a la vez celebra la solidaridad de su sociedad. Las muchachas nombradas por Alcmán en otros poemas son de alto nivel social: Timasímbrota, hija de un rey (5, fr. 2, col. I *PMG*), y Astimelisa en 3, 73 y sig.; podemos suponer que también estas muchachas son de buena familia o noble cuna.

Los versos sobre las Pléyades (60-63) constituyen el misterio más hondo del poema [12]. El escoliasta dice que las Pléyades («palomas») son Agido y Hagesícora, y es probablemente más sensato seguir su punto de vista. Una alternativa, el que las «Pléyades» sea el nombre de un coro rival, está ampliamente aceptada, pero no hay pruebas que la mantengan. La comparación con Sirio confirma que, sea lo que sea aquello a lo que se refieren las Pléyades, también son la constelación y forman parte de la imaginería de luz en el poema. Los dos miembros destacados del coro se dice ahora que «surgen en la noche divina cual la estrella de Sirio» (hay una fórmula homérica), posiblemen-

---

y sig. Los antiguos lexicógrafos atestiguan el significado «alado» (por ej., *Et. Gen.*, s. v.; *Et. Magn.*, 783, 20 y sigs). Las objeciones lingüísticas a este significado, aunque serias, quizá no sean decisivas.

[12] Véase Page, 1951a, 52 y sigs., 75 y sigs. Estudio reciente y notas bibliográficas en Gerber, 1967-68, 325-27, y 1975-76, 95-97; Puelma, 1977, 53 y sig.; Calame, 1977, II, 179-86; Gianotti, 1978, 257-71.

te para contrastar sus bellezas unidas con la del grueso del coro, las ocho muchachas nombradas en la estancia siguiente. En ese caso, la comparación con la brillante y en general funesta luz de Sirio sería parte del tono de exageración jocosa y del combate burlesco entre el coro y sus dos corifeas. Otras interpretaciones subrayan las conexiones con lo local (una de las Pléyades es la ninfa de Laconia, Taigeta), las referencias a la estación o la cercanía de la luz del día (las muchachas están echando una carrera con la luz del amanecer [13]). Aún está remoto el acuerdo de los estudiosos sobre este pasaje.

La lista de los encantos de las muchachas en 64 y sigs. deja claro el colorido erótico de la burla jocosa. También está implícito en la comparación con caballos (cf. Anacreonte, 346, 360, 417 *PMG,* e Íbico, 287 *PMG*) y en el lenguaje guerrero. Las referencias al cabello de los miembros del coro, a su joyería e indumentaria, también sirven para llamar la atención sobre la festiva brillantez de esta celebración. Estos toques eróticos pueden también tener alguna relación con el culto, en especial si Aotis es una diosa de la fertilidad y el matrimonio, como la espartana Helena, o si, como han sugerido algunos, el canto formaba parte de una celebración nupcial o un rito iniciático de muchachas que se acercan a la edad núbil.

Los elementos eróticos se fortalecen a medida que el coro concluye la lista de sus miembros y se vuelve a Hagesícora (73-77):

οὐδ᾽ ἐς Αἰνησιμβρ[ό]τας ἐνθοῖσα φασεῖς·
Ἀσταφίς [τ]έ μοι γένοιτο
καὶ ποτιγλέποι Φίλυλλα
Δαμαρ[έ]τα τ᾽ ἐρατά τε Ϝιανθεμίς·
ἀλλ᾽ Ἁγησιχόρα με τείρει.

[Y no irás a decirle en su casa a Enesímbrota: «¡Ojalá Astafis fuera mía y Fílila pusiera su mirada en mí, y Damareta y la preciosa Viántemis!», sino que dirás: «Hagesícora me mata».]

Los intérpretes más recientes han celebrado la excelente sugerencia de M. L. West acerca de que Enesímbrota es una comerciante en filtros amorosos, una *pharmakeutria,* como la vieja del segundo *Idilio* de Teócrito [14]. El epíteto de Viántemis, ἐρατά, «encantadora», es obviamente erótico, como las «miradas» de Fílila; podemos recordar a las Gracias, ἐρογλεφάροι, «con amor en sus ojos», más arriba (20 y sig.) y el epíteto relacionado, ἰανογλεφάρων, «de ojos suaves», en 69. El sentido erótico de τείρει, «me mata», se confirma hoy por un nuevo fragmento de papiro en un escolio (escol. B), *así como por el uso*

[13] Las asociaciones eróticas de «Pléyades»: Calame, 1977, II, 75 y sigs. y también 86-97; Gentili, 1976, 63; cf. también Puelma, 1977, 34 y sig., n. 65. Una «carrera con la luz del amanecer» en un festival nocturno o *pannychis:* Griffiths, 1972, 17 y sigs.; Burnett, 1964, 30-34; Gianotti, 1978, 268-71.

[14] West, 1965, 199; véase Puelma, 1977, 40 y sig.

en otros lugares de la poesía griega arcaica (Hesíodo, fr. 298 M-W; cf. Telestes, 805 *PMG).*

El poeta trae ahora hábilmente la oda de nuevo a sus figuras unificadoras, Hagesícora (77) y pronto Agido (78-101):

οὐ γάρ ἁ κ[α]λλίσφυρος
῾Αγησιχ[ό]ρ[α] πάρ' αὐτεῖ,
᾿Αγιδοῖ ... αρμένει
θωστήρ[ιά τ'] ἅμ' ἐπαινεῖ.
ἀλλὰ τᾶν [..]... σιοὶ
δέξασθε· [σι]ῶν γὰρ ἄνα
καὶ τέλος· [χο]ροστάτις,
Ϝείποιμί κ', [ἐ]γὼν μὲν αὐτὰ
παρσένος μάταν ἀπὸ θράνω λέλακα
γλαύξ· ἐγῶ[ν] δὲ τᾶι μὲν ᾿Αώτι μάλιστα
Ϝανδάνην ἐρῶ· πόνων γὰρ
ἅμιν ἰάτωρ ἔγεντο·
ἐξ ῾Αγησιχόρ[ας] δὲ νεάνιδες
ἰρ]ήνας ἐρατ[ᾶ]ς ἐπέβαν·
τῶ]ι τε γάρ σηραφόρωι
..]τῶς εδ....................
τ[ῶι] κυβερνάται δὲ χρὴ
κ[ἢ]ν νᾶϊ μάλιστ' ἀκούην·
ἁ δὲ τᾶν Σηρην[ί]δων
ἀοιδοτέρα μ[ὲν οὐχί,
σιαὶ γάρ, ἀντ[ὶ δ' ἕνδεκα
παίδων δεκ[ὰς ἅδ' ἀείδ]ει·
φθέγγεται δ' [ἄρ'] ὥ[τ' ἐπὶ] Σάνθω ῥοαῖσι
κύκνος· ἁ δ' ἐπιμέρωι ξανθᾶι κομίσκαι...

[Porque no está allí Hagesícora la de lindos tobillos, sino que permanece junto a Agido y elogia la fiesta. Aceptad, dioses, su ruego, porque a los dioses corresponde todo cumplimiento.

En cuanto a *mí*, maestra del coro, podría decir: «Yo soy una virgen que canté en vano como grazna un búho en el tejado. Mi deseo ante todo es agradar a Aotis, porque es ella la que cura todas nuestras heridas, pero gracias a Hagesícora las muchachas pusieron el pie en la paz que anhelaban.

Pues como al caballo guía aprendí a seguirla, y al piloto en la nave hay que obedecer ante todo. Hagesícora no canta más dulce que las sirenas, pues ellas son diosas; pero nosotras, diez niñas en vez de once, cantamos como un cisne en la corriente del Janto, aunque ella, con sus lindos bucles rubios...]

La llamada a la visión actual, antes en la comparación de Agido y Hagesícora («No ves», 50), tiene ahora eco en la llamada a la presencia visible de Hagesícora cuando vuelve Agido (78-80). En lugar de la rivalidad en broma por la alabanza entre muchachas (cf. 43 y sig.), la llamada es ahora por el festival en sí. La afirmación gnómica sobre los dioses (83 y sig.) recuerda la generaliza-

ción sobre la «paga» de los dioses que llevó a la rivalidad de las dos muchachas al final de la sección mítica (36-40). El «canto» queda restablecido ahora como tema central, y la insistencia recae en la superioridad artística más que en la belleza de Hagesícora. El humor permanece, sin embargo, en el símil autodespectivo de la lechuza, la contrapartida del cisne de Hagesícora en 100 y sig. Posiblemente los símiles de aves tienen alguna relación con las Pléyades, «palomas», en 60 y sigs. La comparación casera con el «búho del tejado» contrasta con el lenguaje poético elevado de la gracia divina (87-89) y las sirenas. La «agradable paz» que las muchachas obtienen de Hagesícora (90 y sig.) puede ser parte del colorido erótico o del ambiente de competición; también puede ser una alusión al *topos,* común en la lírica, de la alegre calma que procede del canto [15]. En cualquier caso, proporciona un sólido final a la estrofa. A pesar de la condición fragmentaria de 92 y sigs., aún podemos reconocer la figura retórica conocida como priamel en los versos que tratan de la obediencia a un dirigente reconocible, transición a otra alabanza implícita de Hagesícora y su arte. La belleza física y la habilidad coral, sin embargo, aún se entretejen cuando nuestro poema se corta: Hagesícora tiene la voz de un cisne y el pelo rubio de una mujer deseable.

Los cambios entre Hagesícora y el coro en estos versos son confusos, y la referencia a las «diez niñas en lugar de once» no está completamente clara. El escoliasta dice que el coro a veces era de diez, a veces de once, y aquí se ha nombrado a diez muchachas. El rápido estilo coloquial, la plétora de conexiones y el reconocimiento entre buenas compañeras de la superioridad de Hagesícora, prosigue el ambiente de alegría, familiaridad y admiración infantil. El estilo se traslada con facilidad de un proverbio a una alusión mítica, del detalle local a la reminiscencia homérica (el cisne en el Janto, cf. *Ilíada,* II, 459 y sigs., y II, 877).

La lírica coral, incluso en esta fecha temprana, está lejos del primitivismo. A pesar del carácter incompleto del texto y de las dificultades creadas por nuestra ignorancia de la diosa, del culto y del contexto de la canción, aún podemos reconocer sofisticados artificios estructurales, como transiciones gnómicas, ecos verbales y paralelismos [16]. También hay figuras retóricas: el símil desarrollado, la *praeteritio,* el priamel, el *adynaton.* La narración mítica se alarga en cierta medida, se mantiene la imaginería y la dicción es rica en adjetivos compuestos en frases como «caballos ganadores de premios y cascos resonantes» (47 y sig.), «jóvenes de ojos suaves» (69), «Gracias de mirada amorosa» (20 y sig.). Alcmán también ensalza la atmósfera de exageración lúdica y rivalidad en broma utilizando fórmulas homéricas en contextos nuevos (por ej., los caballos en

[15] Véase Pavese, 1967, 127. Los paralelismos epinicios del descanso tras el esfuerzo de las competiciones atléticas en *GLP,* 62 no son totalmente adecuados. Véase también Puelma, 1977, 21 y sig., con n. 50.

[16] Puelma, 1977, *passim;* Pavese, 1967, *passim;* Rosenmeyer, 1966, 353.

47-49, la «noche celestial» en 62, el cisne en 100 y sig.). Tanto el canto como los cantores deben manifestar la presencia de la belleza, que está simbolizada, como en Píndaro, por el resplandor superlativo del oro y el sol. Alcmán consigue una variación de tonos amplia y variada, de la narrativa sobre héroes y dioses a los lugares comunes proverbiales, de la moraleja gnómica a los vivos intercambios personales en las alusiones directas (por ej., 50, «¿No ves?»). Hay también un indicio del «conocimiento» que se encuentra en Píndaro en una frase como ποικίλος δράκων παγχρύσιος, «la serpiente toda moteada de oro» (66 y sig.), utilizada para describir una pulsera.

Sin embargo, el lenguaje en sí es claro y directo. Las frases tienden a ser breves y paratácticas. Los saltos y las transiciones abruptas característicos del género, como los nombres propios sin presentación, reducen al público a una intimidad asumida y un espíritu de comunidad. La formulación es a veces convencional, como «Hagesícora de hermosos tobillos» (78 y sig.), pero Alcmán también es capaz de acuñar expresiones audaces, como las muchachas «caminando por los senderos de la amorosa paz», (ἰρήνας ἐρατᾶς ἐπέβαν, 91) o el feliz mortal «tejiendo el día hasta el final» (ἁμέραν διαπλέκει, 38), enmarcado por dos adjetivos familiares, pero enfáticos y contrastados, uno positivo y el otro negativo (εὔφρων y ἄκλαυτος, 37 y 39). Puede usar contrastes estridentes también, como entre el «sólido caballo» y el caballo «de los sueños» (alado o no), en 47-49. Como en Píndaro, tienden a acumularse en progresión las figuras de dicción y las comparaciones, como la de los metales con caballos y estrellas en 54-63 o la del búho con Sirena con cisne en 86-101. Este lenguaje figurativo crea a veces aceradas yuxtaposiciones de realidad prosaica y elementos míticos más remotos, como en los caballos de 47-49 o el priamel de 92 y sigs., que está construido desde la equitación a la marina y las sirenas.

La preocupación del poeta por su arte y la naturaleza de su canto tiene significado moral tanto como estético. Orgulloso de su pericia, se considera a sí mismo y a su canto como un microcosmos del orden cósmico (cf. 13-23, 35-40), una forma en esbozo de uno de los temas más importantes de Píndaro (cf. *Pit.*, 1, e *infra*, pág. 254). El ambiente de levedad, quizá característico de los *partheneia* en general, domina; pero bajo la ligereza y el juego aparece la seriedad honda y moral que caracteriza a la mayoría de la poesía coral griega.

El recientemente publicado segundo *Partenio* (3 *PMG)* proporciona una perspectiva valiosa del poema del Louvre. Aquí el proemio, perdido en el Partenio I, se ha conservado parcialmente. El coro invoca a las Musas olímpicas que han llenado sus corazones con el deseo de cantar. La inspiración del nuevo canto toma la forma de un despertar del sueño: «disipará el dulce sueño de los párpados» (ὕπνον ἀπὸ γλεφάρων σκεδασεῖ γλυκύν..., 3, 7); podemos recordar el despertar del canto del proemio de la séptima *Ístmica* de Píndaro. El coro entonces atrae la atención sobre sus movimientos «mientras el canto [?] me lleva a venir al lugar del baile donde sobre todo soltaré mi cabello rubio ... y mis ligeros pies [podrán danzar]...».

]ς δέ μ' ἄγει πεδ' ἀγῶν' ἴμεν
ἄχι μά]λιστα κόμ[αν ξ]ανθάν τινάξω·
...ἁπαλοὶ πόδες...
(3, 8-10 *PMG)*

Tras una laguna de unos cincuenta versos (que análogamente al Partenio I pudo encerrar un mito), el texto se reanuda de nuevo con el tema del sueño, pero ahora con una mezcla de colorido erótico y actos rituales que están en íntimo paralelismo con el Partenio del Louvre:

λυσιμελεῖ τε πόσωι, τακερώτερα
δ' ὕπνω καὶ σανάτω ποτιδέρκεται·
οὐδέ τι μαψιδίως γλυκ..ήνα·
'Α[σ]τυμέλοισα δέ μ' οὐδὲν ἀμείβεται
ἀλλὰ τὸ[ν πυλεῶν' ἔχοισα
[ὥ] τις αἰγλά[ε]ντος ἀστὴρ
ὠρανῶ διαιπετὴς
ἢ χρύσιον ἔρνος ἢ ἁπαλὸ[ν ψίλ]ον
...]ν
]. διέβα ταναοῖς πο[σί·]
-κ]ομος νοτία Κινύρα χ[άρ]ις
ἐπὶ π]αρσενικᾶν χαίταισιν ἵσδει·
'Α]στυμέλοισα κατὰ στρατόν
] μέλημα δάμωι...

. . .

]α ἴδοιμ' αἴ πως με..ον φιλοι
ἆσ]σον [ἰο]ῖσ' ἁπαλᾶς χηρὸς λάβοι,
αἶψά κ' [ἐγὼν ἱ]κέτις κήνας γενοίμαν·
νῦν δ' [ ]δα παίδα βα[.]ύφρονα...
(3, 61-74, 79-82 *PMG)*

[...con el deseo que afloja los miembros, me mira con miradas más tiernas que el sueño y que la muerte, y no en vano ella [es] tan dulce. Pero Astimelisa nada me contesta, y sujetando la guirnalda, como una estrella que volando cruza el cielo resplandeciente, o como un tallo dorado o un ala sutil... cruza con ligeros pies; y como la fragancia del agua de Ciniras cuando humedece el cabello de las muchachas, así anda Astimelisa entre la gente...

...quisiera ver si de algún modo, yendo a su lado, me tomará de la suave mano y yo al punto me convertiría en su suplicante.
Pero ahora... una muchacha de hondo [?] pensamiento...]

Como en el Partenio del Louvre, el coro de muchachas están perdidas en la admiración por un miembro destacado del grupo. Astimelisa, como Hagesícora, puede ser la dirigente del coro, posición sugerida también por el chiste sobre su nombre en 74, μέλημα δάμῳ, «una preocupación para el pueblo», un doble juego de palabras, quizá, si la primera palabra, *melema,* alude también a *melos,* «canción», que de hecho aparece en el proemio, καλὸν ὑμνιοισᾶν μέλος, «muchachas cantando como un himno un hermoso canto».

Los trasfondos eróticos de esta admiración están incluso más nítidos que en el Partenio del Louvre. La indefensión de la muchacha si el objeto de su amor le tomase la mano (79 y sig.) recuerda el coro del poema más largo «consumido» de amor por Hagesícora (1, 77). La brillantez celestial de la belleza de Astimelisa (3, 66-68) nos recuerda también la imaginería del sol y de la luna de aquel poema (cf. 1, 40-43, 60-63). También aquí esa belleza se desliza brevemente hacia la alusión mítica, el encanto de Ciniras, querido de Afrodita (3, 71 y sig.; cf. 1, 96 y sigs.). El motivo del amor también está tratado con cierto tono lúdico y quizá con una exageración deliberada. Los versos 61-68 y 79-81 ofrecen un atisbo del mismo tipo de intercambio personal que en el Partenio del Louvre: el coro se entrega al papel de un indefenso amante enloquecido ante una amada poderosísimamente hermosa a la que alaban con detalles bastante convencionales de gracia física e imágenes de luz y oro. Tomados juntos, los dos poemas muestran una frescura vital situada en un marco bastante estilizado. Ese carácter estilizado puede deberse a la ocasión del canto, posiblemente iniciático, posiblemente relacionado con una diosa del sexo, el matrimonio o la fertilidad, como Helena o Afrodita (cf. Ciniras en 3, 71).

Un campo muy difícil de la poesía de Alcmán se ha revelado en otro papiro, también publicado en 1957, fragmento de un comentario sobre un poema cosmogónico (*P. Oxi.,* 2390 = 5, fr. 2, col. II *PMG*). Sólo se citan algunas de las palabras de Alcmán, pero el comentario nos permite restablecer el perfil general. Parece que Alcmán ha sentado la condición original del mundo como una masa indiferenciada, pariente de lo que los filósofos posteriores llamaron ὕλη, materia sin formar. La diosa Tetis vino a la existencia y dio forma a esta materia como un artesano da forma al metal (cf. 17-19). Con este acto aparecen los dos principios ordenantes, Poros y Tekmor, «Camino» («Recurso») y «Límite», o, como sugiere H. Fränkel, «Posibilidad abierta» o «Accesibilidad» y «Definición delimitatoria» [17]. Con ellos la materia primigenia se diferencia en día y noche, luz y oscuridad (cf. 25 y sig.). El proceso de diferenciación tiene algunas afinidades con el proceso cosmogónico de Hesíodo (cf. *Teogonía,* 123-25); pero los agentes no antropomórficos, Poros y Tekmor, son bastante antihesiódicos y se parecen a los elementos impersonales y asexuados, agua, aire, fuego, de los milesios Tales y Anaximandro. El papel de Tetis es extraño. En todas partes en la literatura griega las diosas del mar, como ha mostrado Vernant, hacen las veces de deidades cosmogónicas [18], pero puede que Alcmán también deba algo a las nociones orientales de una «pérdida de agua» regida por una deidad femenina de lo profundo, como Tiamat en el *Enuma Elish* babilónico [19]. En cualquier caso, el fragmento es un dato parcial

---

[17] West, 1967, 2 y sig.; Fränkel, 1975, 164. Véase también Penwill, 1974, 13-39; West, 1963, 154-56.

[18] Vernant-Detienne, 1974, 136-39. Véase también Hdt., 4, 180, 5.

[19] West, 1967, 3-7.

pero precioso de una atmósfera intelectual más avanzada en la Esparta del siglo VII de lo que se hubiera supuesto anteriormente y una indicación valiosa de que la especulación filosófica y las influencias de Oriente Próximo no se limitaban a Jonia en el período arcaico primitivo. Sugiere también la artificialidad de la brusca ruptura a veces supuesta entre poetas y filósofos o entre el pensamiento «mítico» y «filosófico» en este período de formación de la historia intelectual de la Grecia temprana.

El nuevo fragmento también nos permite ver con perspectiva un número inconexo de retazos hasta ahora sin relación. En primer lugar, podemos reconocer las mismas preocupaciones cosmogónicas en la generalización gnómica del final del mito en el Partenio del Louvre (1, 13 y sig.), pues aquí Aisa y Poros, el «Destino» y el «Camino», llamados «los más viejos de los dioses», tienen un papel importante como encarnaciones del orden moral. Ahora podemos entender mejor el comentario del escoliasta sobre este pasaje: «por Poros (Alcmán) quiere decir lo mismo que lo que representa el Caos de la mitología de Hesíodo», porque sin duda se está refiriendo a la función cosmogónica de Poros en el fragmento 5. También podemos apreciar mejor el interés de Alcmán en todas partes por conectar su poesía con los inicios míticos del orden del mundo. En un fragmento, por ejemplo, llama a las Musas hijas de Urano y Gea, Cielo y Tierra (67 *PMG*), no Zeus y Mnemosine como en Hesíodo. En otro, Erse, el rocío, un principio fertilizante, aparece como hijo de Zeus y Selene (57 *PMG*). Llama a Acmón hijo de Urano por el movimiento «incansable» *(a-kamatos)* del cielo (61 *PMG*). Tyche, la Suerte, es la hermana de Eunomia y Peito, «Ley» y «Persuasión», e hija de Prometea, «Previsión» (64) [20].

Por las dispersas citas de gramáticos metricistas posteriores, ha estado claro durante tiempo que Alcmán trató temas épicos, a menudo extraídos del lenguaje homérico y que mostraban una predilección por los metros dactílicos. Sus temas, en su mayoría mencionados sólo por el nombre, incluyen la caída de Troya (68-71 *PMG*), Heracles (72), Niobe (75), Tántalo (79) y Ulises. De este último tenemos un interesante verso y medio en dáctilos que nos cuenta cómo «Circe una vez untó (con cera) los oídos de los compañeros de Ulises, el muy prudente» (80 *PMG*):

> καὶ ποκ' 'Οδυσσῆος ταλασίφρονος ὤατ' ἑταίρων
> Κίρκα ἐπαλείψασα.

Alcmán ha modificado la narrativa homérica haciendo que Circe ejecute de hecho lo que sólo aconseja al héroe que haga en Homero.

[20] Lloyd-Jones, en West, 1963, 156, sugiere que el fr. 65 *PMG*, sobre las prerrogativas de los dioses, podría proceder del mismo poema cosmogónico que el fragmento de Poros y Tekmor. Aun así, debemos reconocer el tono bastante ligero y humorístico de este fragmento; véase Campbell, 1970, *ad loc.*, y Perrotta-Gentili, 1965, *ad loc.*

Esta modificación del detalle homérico queda reforzada hoy en día en mayor medida por un nuevo fragmento importante de papiro (*P. Oxi.*, 2443, fr. 1, + 3213)[21]. Donde el papiro se hace inteligible, hay una breve referencia a Poseidón y una descripción de alguien que acude a «un templo de las Nereidas»:

]εφ .[...]ουδεις. [
]φρασάμαν μονός [
]ε Ποσειδᾶνος χα[.].
]. ος
μα Λευκοθεᾶν ἐρατὸν τέμενος
ἐκ Τρυγεᾶν ἀνιών, ἔχον
δὲ σίδας δύω γλυκήας.
ταὶ δ' ὅτε δὴ ποταμῶι καλλιρρόωι
ἀράσαντ' ἐρατὸν τελέσαι γάμον
καὶ τὰ παθῆν ἅ γυναιξὶ καὶ ἀνδρά[σιν
φίλτ]ατα κωριδίας τ' εὐνᾶς [τυ]χῆν[,

[...Nadie... (?)
...Empecé a pensar solo (?)...
Poseidón ...procedente de Trigea al encantador bosquecillo de las Leucoteas (= Nereidas); y tenían dos dulces granadas.

Y, cuando rogaban al río de hermosas corrientes llevar a cabo una buena boda y tener experiencia en las caricias entre hombres y mujeres y disfrutar del lecho del himeneo...]

Es posible que haya que asociar este pasaje con el fr. 81 *PMG*, Ζεῦ πάτερ, αἰ γὰρ ἐμὸς πόσις εἴη, «Oh padre Zeus, ojalá sea él mi marido». El escoliasta sobre la *Odisea*, VI, 244, que cita este pasaje, apunta que Alcmán ha sustituido varias muchachas por la doncella única, Nausica, que formula una oración similar en el pasaje homérico. Esta situación encajaría en el nuevo fragmento, aunque la transición de Ulises y el mar (si es tal) a la oración de las muchachas sobre su matrimonio es abrupta. Tampoco en Homero, aunque sólo una Leucotea ayuda a Ulises a escapar del mar, leemos nada del «bosquecillo de Leucoteas» (glosado por Hesiquio y el *Etymologicum Magnum* como «Nereidas»). También es difícil la larga cláusula dependiente de «cuando...», poco característica del estilo de Alcmán. Pero las coincidencias parecen demasiado grandes para ser fortuitas. Algunas de estas dificultades se resolverían suponiendo que el primer fragmento es una narración en primera persona (cf. φρασάμην, 8) por Ulises sobre su desembarco en la isla de los feacios. Es interesante observar la adición por Alcmán del detalle característicamente concreto de las «dulces granadas». El pasaje es una prueba más del conocimiento de los poemas homéricos en la Grecia continental a fines del siglo VII. Esta elaboración y variación del mito homérico en metros dactílicos será llevada aún más lejos, como veremos, en Estesícoro.

[21] Véase West, 1977, 38 y sig.; Brown, 1978, 36-38.

En dáctilos también, esta vez en hexámetros, es uno de los pasajes más celebrados de Alcmán (26 *PMG*):

οὔ μ' ἔτι, παρσενικαὶ μελιγάρυες ἱαρόφωνοι,
γυῖα φέρην δύναται· βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἴην,
ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἅμ' ἀλκυόνεσσι ποτήται
νηδεὲς ἦτορ ἔχων, ἁλιπόρφυρος ἱαρὸς ὄρνις.

[Muchachas de palabra de miel y voz sagrada, mis rodillas ya no pueden levantarme. ¡Ojalá yo fuera un alción macho, que vuela con bravo corazón sobre la flor de las olas, un ave sagrada, purpúrea como el mar!]

El pasaje es una expresión temprana de la nostalgia de la evasión que se repite en las letras de la tragedia griega, especialmente en Eurípides. La nota de anhelo y avidez, de hecho bastante rara en la poesía griega temprana, nos muestra otra faceta de Alcmán, que hermana fácilmente con su interés por las pasiones amorosas. La acumulación de adjetivos compuestos en el primer verso y la imaginería de aves nos son familiares desde los Partenios. Probablemente el poeta se dirige a las muchachas que ejecutan sus cantos corales, quizá de una forma medio en broma cuando contrasta su edad y debilidad con el vigor y belleza de aquéllas. Si la situación es ésa, puede compararse con la de las doncellas del *Himno a Apolo* de Delos 166-73. Otros poetas corales tempranos, como Terpandro y Arión, probablemente escribieron «preludios» para cítara en hexámetros dactílicos, y probablemente debe imaginarse un contexto similar también para los hermosos versos de Alemán [22].

El uso expresivo de los fenómenos naturales caracteriza otro famoso fragmento (89 *PMG*):

εὕδουσι δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες
πρώονές τε καὶ χαράδραι
φῦλά τ' ἑρπέτ' ὅσα τρέφει μέλαινα γαῖα
θῆρές τ' ὀρεσκῴοι καὶ γένος μελισσᾶν
καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσσι πορφυρέας ἁλός·
εὕδουσι δ' οἰωνῶν φῦλα τανυπτερύγων.

[Duermen las cumbres y los valles de los montes, alcores y barrancas, y el bosque, y cuantos animales la oscura tierra cría, las fieras montaraces, enjambres de abejas y monstruos en el fondo del mar proceloso. Y las bandadas de aves de largas alas duermen.]

Este sueño cósmico pudo ser la contrapartida del tumulto encendido en el pecho del poeta, como en poetas posteriores desde Teócrito a Goethe [23]. Los versos de Alcmán son notables tanto por la arrebatadora belleza de su sonido como por la impresión de claridad y amplitud objetivas. La acumulación de

[22] Véase Plut., *Sobre la mús.*, 3; Suda, s. v. «Arión»; *GLP*, 23; Gerber, 1970, 99.
[23] Paralelos antiguos y modernos en Perrotta-Gentili, 1965, *ad loc.*

cinco nombres fuertes en los dos primeros versos presenta la faz masiva y rocosa de la naturaleza, suavizada por la aparición de las primeras criaturas vivas y la «negra tierra» en el verso 3, y luego, en rápida secuencia, los otros seres vivos, cada vez más individualizados a medida que la austera formulación del inicio se cambia por una grandeza más adornada, aunque aún solemne («profundidades del mar proceloso», «bandadas de aves de largas alas»). El poeta hace un estudio visual paso a paso de toda la naturaleza a medida que atraviesa la distancia desde las cumbres de las montañas al fondo del mar y entonces mira de nuevo hacia arriba a las aves [24]. El polisíndeton y la desnudez de los adjetivos (hasta el general y homérico de «tierra negra», 3) refuerzan la impresión de amplitud y grandeza. Hay más adjetivos en el segundo grupo de tres versos, pero son todos genéricos, y el efecto generalizador viene reforzado por la repetición de φῦλα, «tribus», y γένος, «raza», en 3, 6 y 4. A pesar de su aparente simplicidad y naturalidad de movimiento, hay una estudiada repetición de palabra y sonido en 1 y 6, εὕδουσι δ' ὀρεων... εὕδουσι δ' οἰωνῶν y en φῦλα τ' ἑρπέτ'... φῦλα τανυπτερύγων en 3 y 6.

Podemos rastrear este sentimiento por la misteriosa belleza dc la naturaleza en las comparaciones con estrellas de los dos Partenios (cf. 1, 62 y sigs., y 3, 66 y sigs.). También está presente, aunque en una ambientación diferente, en un fragmento presumiblemente dirigido a una ninfa o bacante, posiblemente en un coro ditirámbico (56 *PMG*):

πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων, ὅκα
σιοῖσι Fάδηι πολύφανος ἑορτά,
χρύσιον ἄγγος ἔχοισα, μέγαν σκύφον,
οἷά τε ποιμένες ἄνδρες ἔχοισιν,
χερσὶ λεόντεον ἐν γάλα θεῖσα
τυρὸν ἐτύρησας μέγαν ἄτρυφον Ἀργειφόνται.

[Muchas veces, en las cimas de los montes, donde place a los dioses la fiesta de antorchas, cogiste un cántaro de oro, un gran jarro como los que usan los pastores, lo llenaste con tus manos de leche de leona y cuajaste un queso grande y fresco para Hermes.]

El último verso de este fragmento ilustra otra cualidad bastante distinta de Alcmán: un cordial interés por la comida, a menudo concretado en detalles amorosos (frs. 19, 20, 56, 95, 96, 98 *PMG*). «Alcmán el que todo lo devora» (ὁ παμφάγος Ἀλκμάν, 17, 4 *PMG*), se llama a sí mismo «el poeta», en son de broma, en un poema donde, como en Catulo 13, el huésped de la cena es esperado para que suministre la parte más importante de la comida. Aunque, por una parte, Alcmán puede seguir la fraseología épica convencional («tierra negra», «noche divina», «cabello rubio», etc.), también puede escribir con un sentido agudo y que lo abarca todo sobre cosas concretas. De una manera

[24] Dawson, 1966, 59 y sig.

casi aristofánica, de la joyería delicada, parecida a las flores (91 *PMG*), puede trasladarse a purés y perdices, y de montañas dormidas, a mesas y quesos (cf. 17, 19, 39, 56, 96 *PMG*).

La amplia gama y diversas fuentes de inspiración poética de Alcmán también aparecen en una serie de fragmentos que tratan de los pueblos y lugares distantes, semi-míticos (frs. 131, 148-57 *PMG*), de alguna forma a la manera de Aristeas de Proconeso, cuya *Arimaspeia* es posible que le influyera [25]. Vale la pena mencionar especialmente por su poesía imaginativa y sugestiva dos versos (90 *PMG*):

'Ρίπας, ὄρος ἀνθέον ὕλαι,
νυκτὸς μελαίνας στέρνον.

[Campo de Ripa, bosque florido de selva, pecho de la negra noche.]

Podemos recordar las evocativas descripciones de montañas en los fragmentos 89 y 56 citados *supra*. Más cerca de su patria, Alcmán también escribió acerca de las costumbres locales, historia y mitos de Esparta. Uno de sus poemas incluye una genealogía de los legendarios reyes espartanos (5, fr. 2, col. I *PMG*), y el Partenio del Louvre proporcionaba una pausada enumeración de los hijos asesinados de Hipocoonte (1, 2-12). Otros poemas, todos perdidos, describían divinidades menores laconias (62 *PMG*), localidades de Esparta (52, 92 *PMG*) y el *syssitia* espartano o especie de club de comedores para hombres (98 *PMG*).

Alcmán se complacía conscientemente en el lenguaje. Hemos apuntado sus chistes sobre los nombres de Hagesícora y Astimelisa (1, 84; 3, 73 y sig.) y su etimología de Akmon-*akamatos* (61). Su interés también aparece en el curioso verso hexamétrico (107) Πολλαλέγων ὄνυμ' ἀνδρί, γυναικὶ δὲ Πασιχάρηα, «El nombre del hombre es Habla-mucho, el de la mujer Alegrándose-con-todos». El verso podría ser un retorcido chiste erótico sobre la excesiva complacencia [26]. Igualmente bien podría ser una versión condensada del contraste tradicional entre el hombre que trabaja duro, «Mucha-preocupación» (πόλλ' ἀλέγων), y la hermosa pero ociosa mujer, «Que-les-gusta-a-todos», pero es inútil, como la Pandora de Hesíodo: χάρις δ' ἐπὶ πᾶσιν ἄητο, «y sobre todos fue inspirada la gracia», *Teog.*, 583; cf. 590 y sigs. y *T. y D.*, 373 y sig. Al lado del «conocimiento» ocasional (cf. 1, 66 y sig. *supra*), Alcmán también disfruta de las sentenciosas afirmaciones proverbiales, como el «búho que ulula en el tejado» (1, 86 y sig.), «el vecino por el vecino es una gran cosa» (123), «el juicio es el principio del aprendizaje» (125), «el camino estrecho, la Necesidad implacable» (102).

El interés por las palabras tiene posiblemente un significado más profundo en dos fragmentos cortos pero importantes (39 y 40 *PMG*):

---

[25] Véase *GLP*, 27; West, 1965, 193 y sig.

[26] Véase *GLP*, 24 y sig.; McKay, 1974, 413 y sig.

Ϝέπη τάδε καὶ μέλος Ἀλκμὰν
εὗρε γεγλωσσαμέναν
κακκαβίδων ὄπα συνθέμενος.

[Estos versos y este canto Alcmán compuso, prestando oído atento a la voz musical de las perdices.]

Ϝοῖδα δ' ὀρνίχων νόμως
παντῶν.

[Conozco el canto de todas las aves.]

Interesado profundamente por los pájaros en otros lugares, es posible que Alcmán sea serio cuando habla de que su canto deriva de ellos. El primer fragmento parece el *sphragis* o «sello» personal del poeta y refleja su orgullo por su arte como descubrimiento intelectual, no como don de las Musas [27]. El fragmento, como sugiere Gentili, puede reflejar también la importancia de la imitación y el remedo en el contexto oral de la poesía griega primitiva [28]. En muchos pasajes Alcmán invoca a las Musas para que le den inspiración divina (14, 27, 30, 67; cf. también 28, 43, 59b *PMG*). También asocia el poder del canto con el poder divino del amor y el deseo (por ej., 3, 1 y sigs.; fr. 27 *PMG*). La consciencia del lado intelectual de su trabajo en fr. 39, sin embargo, es una pequeña insinuación del arte autoconsciente que se hace importante más tarde en el orgullo de Píndaro por su *sophia* o habilidad poética.

Hay otro rastro de esta autoconciencia poética en un nuevo e importante fragmento (4, fr. 1, 4-6 *PMG* = *P. Oxi.*, 2388), en el que parece que Alcmán comenta sobre sus predecesores que «mostraron a los hombres nuevos cantos maravillosos, delicados, llenos de luz»:

σαυμαστὰ δ' ἀνθ[ρώποισι
γαρύματα μαλσακὰ
νεόχμ' ἔδειξαν τερπ[

Estos versos están entre los primeros indicios en la lírica griega de un poeta que critica directamente lo que ha habido antes. La generosidad del juicio de Alcmán es especialmente interesante. El reciente fragmento oxirrinco que confirma la existencia del sexto libro de poemas también puede contener una referencia al *topos* de la inmortalidad de la fama del poeta o κλέος *(P. Oxi.*, 3209, fr. 1; cf. Safo, fr. 55 y 147 *PLF;* Íbico, fr. 282, 47 y sig. *PMG).*

Alcmán fue famoso en la Antigüedad por su tratamiento del amor. Los escritores posteriores se caracterizaron por explicar como profesiones autobiográficas de afirmaciones de deseo las que de hecho eran parte de las convenciones de la poesía coral. Así, Ateneo interpretó (13, 600 y sig.) el siguiente frag-

[27] Para las implicaciones, véase Gianotti, 1975, 43-47.

[28] Véase Gentili, 1971, 59-67.

mento como que Alcmán estaba locamente enamorado de la poetisa Megalóstrata (59b *PMG*):

τοῦτο Ϝαδειᾶν ἔδειξε Μωσᾶν
δῶρον μάκαιρα παρσένων
ἀ ξανθὰ Μεγαλοστράτα.

[Este don de las dulces Musas fue revelado por la rubia Megalóstrata, feliz muchacha.]

Desde luego, la poesía amorosa de Alcmán parece caracterizarse más por lo lúdico que por la pasión, ya sea de amor heterosexual u homosexual. Otros dos versos que Ateneo cita en el mismo contexto muestran la faceta del amor más apacible que apasionada (59a):

Ἔρως με δηὖτε Κύπριδος Ϝέκατι
γλυκὺς κατείβων καρδίαν ἰαίνει.

[Eros de nuevo, por voluntad de Cipris, inundándome el corazón con dulzura me calienta.]

Otro breve fragmento sobre Eros sugiere la lúdica inventiva con la que Alcmán puede que tratara el amor homosexual masculino (58) [29].

Aunque hemos perdido gran parte de la poesía que podría justificar el título que le otorga Ateneo de «maestro de los cantos de amor» (13, 600 y sig., 59 *PMG*), la fortuna ha sido más amable conservando lo bastante como para documentar otro epíteto que le adjudica un poeta posterior, «el grácil Alcmán», τὸν χαρίεντ' Ἀλκμᾶνα *(Anth. Pal.,* 7, 19, 159 *PMG).*

3. ESTESÍCORO

Estesícoro de Himera, considerado en la Antigüedad sucesor de Alcmán en la lírica, es especialmente conocido por su remodelación de los temas épicos en metros líricos. En esta narración lírica extendida, Estesícoro no fue al parecer único. Sácadas de Argos, que escribió en Esparta a fines del siglo VII, compuso un *Saqueo de Troya* con más detalle aún que Estesícoro (Ateneo, 13, 610c). Janto de Lidia, otro predecesor bastante oscuro de Estesícoro, compuso una *Orestíada,* que pudo haber influido en éste (Ateneo, 12, 512 y sig.; Eliano, *V. H.,* 4, 26; 699-700 *PMG*). La popularidad de los temas míticos en los jarrones contemporáneos es paralela a este interés en amoldar los mitos a nuevas formas más vivas.

[29] Véase Easterling, 1974, 37-41.

Las arenas egipcias y la paciente habilidad de los papirólogos han elevado espectacularmente nuestro conocimiento de la poesía de Estesícoro. Unos papiros recientemente publicados han añadido a nuestro conocimiento de los *Nostoi* (209 *PMG*) la *Palinodia* a Helena (193), la *Orestía* (217) y la *Caza del Jabalí de Calidón* (222); y los últimos diez años han visto la aparición de fragmentos importantes de la *Gerioneida* (S7-87 *SLG*), el *Saqueo de Troya* (S88-132), la *Erífile* (S148-50), quizá lo más importante, un poema desconocido hasta entonces sobre la suerte de la casa de Edipo y la pelea de Polinices y Eteocles (*P. Lille,* 73 y 76). Estos nuevos descubrimientos han dado razón al alto valor que los antiguos críticos concedían a la obra de Estesícoro, han confirmado su papel como vínculo entre la narrativa épica y lírica, y probado su importancia en la representación de los mitos en el arte del siglo VI [30]. Es necesaria, sin embargo, cierta cautela. No hay unanimidad absoluta sobre que todos los nuevos fragmentos troyanos y tebanos pertenezcan a Estesícoro. En especial, algunos rasgos métricos del papiro Lille *(infra,* págs. 222 y sigs.) difieren de la práctica probada de Estesícoro [31]. La materia temática y el estilo proporcionan un alto grado de probabilidad, pero no certeza absoluta.

La tradición biográfica da como fechas para Estesícoro 632/29-556/53 a. C. (Suda), haciéndole contemporáneo aproximado de Safo y Alceo (véase Suda, *s. v.* «Safo») y una generación posterior a Alcmán [32]. Está relacionado tanto con Matauro de Locros en el sur de Italia como con Hímera en Sicilia y se dice que fue enterrado en Catania, donde su tumba fue muy celebrada arquitectónicamente. La mayoría de los escritores antiguos le relacionan con Hímera, pero también en Matauro habría encontrado esa mezcla de dórico y jónico tanto en lenguaje como en literatura que marca su poesía. La sincronía de su muerte con el nacimiento de Simónides (556-53) puede considerarse significativa de una división importante entre los estilos viejo y nuevo. Simónides mismo cita a Estesícoro como autoridad establecida, a la altura de Homero (564 *PMG*). Éupolis, en los *Hilotas* de h. 424 a. C., une los cantos de Estesícoro con los de Alcmán y Simónides por lo «viejos» (ἀρχαῖος, fr. 139 *CAF* = Estesíc., 276b *PMG*).

Los nuevos fragmentos prueban la importancia de Estesícoro para el desarrollo de la narrativa lírica extensa en Baquílides y las odas de Píndaro, como la *Pítica,* 4. Sus poemas, parece, eran probablemente más pausados en

[30] Véase *GLP,* 119 y sigs.; Robertson, 1969, *passim;* Vallet, 1958, 281 y sigs. (sobre las metopas del Hereon de Foce del Sele, hoy en el museo de Paestum).

[31] Parsons, 1977, 12. Sin embargo, la opinión de Parsons sobre la repetitividad y flojedad del estilo (pág. 7) tiende más a apoyar que a debilitar los argumentos a favor de que Estesícoro sea el autor.

[32] Parece que hubo un «Estesícoro» posterior, quizá incluso dos poetas con ese nombre, con la inevitable confusión biográfica y de atribución de ciertas obras. Para la cronología, véase Vallet, 1958, 257-63; West, 1971a, 302-14, esp. 302-307.

sus movimientos y más cercanos a la corriente épica que a las técnicas altamente selectivas de la lírica de fines del siglo VI y principios del V.

Los nuevos textos también plantean un problema importante. ¿Cómo se cantaban y ejecutaban estos poemas? ¿Eran corales? La *Gerioneida*, por ejemplo, debió de tener al menos 1.500 versos, lo cual la haría tres veces y media más larga que la cuarta *Pítica* de Píndaro, la oda coral más larga que se conserva. Esta obra, en una estimación aproximada, requeriría al menos cuatro horas para su representación, más tiempo del que un coro pudiera bailar en buena lógica [33]. La libertad y la flexibilidad del metro sugieren que Estesícoro cantaba estos poemas con su propia lira, sin acompañamiento coral [34]. Esta poesía, heredera de la recitación épica o rapsódica, es llamada «citárica» [35]. A diferencia de la obra del rapsoda, es composición original; a diferencia de la del monodista, es narrativa y larga, no personal y relativamente breve. El *Saqueo de Troya* de Sácadas y la *Orestía* de Janto, mencionadas *supra*, probablemente caen dentro de la misma categoría.

Sin embargo, en este punto surge un segundo problema. El nombre de Estesícoro indica alguna relación con el coro; podría querer decir «el que forma el coro». La Suda, de hecho, dice que el nombre verdadero del poeta era Tisias, y que «le llamaron Estesícoro porque fue el primero que adaptó a la lira un coro para canto» (κιθαρῳδίας χορὸν ἔστησεν). Es posible que «Estesícoro» fuera un título, como «director del coro», una posibilidad hecha más fácil por la referencia a «Estesícoro» del *Marmor Parium* en dos fechas posteriores [36]. Por supuesto, no tiene por qué haber contradicción entre un Estesícoro Tisias que compuso poesía coral similar (digamos) a la de Alcmán y un Estesícoro Tisias que también, posiblemente en un momento posterior de su carrera, desarrollara o perfeccionara los largos poemas narrativos citáricos, mezclando métrica lírica y temas épicos, por los cuales aún se le celebra. Todavía sigue en pie el hecho de que el nombre sugiere fuertes conexiones con la poesía coral, mientras que los nuevos textos apuntan a poemas que, aparentemente, no parecen corales.

Sea lo que fuere, la obra de Estesícoro consigue muchos elogios de los críticos antiguos, principalmente por virtudes épicas más que estrictamente líricas. Horacio sitúa a sus «severas Musas» *(graues Camenae)* justo detrás de Homero (*Odas*, 4, 9, 8-11). Dionisio de Halicarnaso está de acuerdo (*De comp. verb.*, 24), y adjudica su «grandeza de materia temática» *(megaloprepeia)* y su atención al «carácter y altura de sus personajes» (*Vet. cens.*, 2, 7), cualidades que

---

[33] Pavese, 1972, 243 y sig.; West, 1971a, 307-309.

[34] Véase Haslam, 1974, 33, con n. 53; West, 1969 y 1971a, *passim*.

[35] Véase Pavese, 1972, 239, 266 y sig.; West, 1971a, 313 y sig. La *Od.*, VIII, 256-67, sugiere que las danzas podrían llevarse a cabo acompañando a la poesía narrativa rapsódica. Cf. también *DTC*, 11.

[36] Véase West, 1970a, 206; Pavese, 1972, 245.

ahora podemos ver ampliamente documentadas en los nuevos fragmentos. Para «Longino» es «el más homérico» (*Subl.*, 13, 3). Quintiliano le sitúa el segundo detrás de Píndaro por la «fuerza de su genio» *(ingenio ualidus)*. Señala sus encumbrados temas épicos de batallas y héroes *(maxima bella et clarissimos canentem duces et epici carminis onera lyra sustinentem)* «cantando grandes guerras y gloriosos jefes y sosteniendo con su lira el peso de los cantos épicos» (10, 1, 62), pero critica su carácter difuso:

> Pues da a sus personajes la adecuada dignidad de acción y de discurso; y, si hubiera ejercido cierta sujeción, habría sido un rival cercano de Homero. Pero es demasiado profuso y se derrama *(redundat atque effunditur)*, defecto que, aunque merecedor de críticas, es digno de su misma fluidez y abundancia.

La andadura pausada de su *Gerioneida* y el poema sobre los hijos de Edipo confirman la opinión de Quintiliano. Hermógenes encontró «muy agradable» su abundante uso de adjetivos (σφόδρα ἡδύς, *Id.*, 3, 322 Walz).

La plenitud descriptiva caracteriza la mayor parte de la poesía de Estesícoro. En la *Gerioneida,* el centauro Folo ofrece a Heracles una copa de vino:

> σκύφιον δὲ λαβὼν δέπας ἔμμετρον ὡς τριλάγυνον
> πί' ἐπισχόμενος, τό ῥά οἱ παρέθηκε Φόλος κεράσας.

> [tomando la copa como un pichel, con un contenido de tres azumbres, que le presentó Folo después de hecha la mezcla, la bebió llevándola a sus labios.]

No hay casi nada que se diga dos veces. A pesar de ello, la acumulación de modificativos no carece de estructura. Hay cuatro nombres o adjetivos y una forma verbal en el primer verso y justo la proporción inversa en el segundo. La profusión parece servir a la narrativa mejor en la descripción del remoto occidente donde nació Euritión, el pastor de Gerión (184 *PMG*):

> σχεδὸν ἀντιπέρας κλεινᾶς 'Ερυθείας
> Ταρτησσοῦ ποταμοῦ παρὰ παγὰς ἀπείρονας ἀργυρορίζους
> ἐν κευθμῶνι πέτρας.

> [...casi enfrente de la ilustre Eritia, en lo hondo de una roca junto a las anchas corrientes, de raíces de plata, del río Tartesos...]

La riqueza de adjetivos compuestos, un rasgo estilístico desarrollado todavía más en la narrativa lírica de Baquílides, no es sólo decorativa. La narración continua en los nuevos fragmentos, como veremos, ilustra cómo esta plenitud de detalle puede también servir para despertar el *pathos.*

En cuanto a dicción, Estesícoro es, desde luego, «de lo más homérico». Su lenguaje es dórico literario, con una sólida predilección por las fórmulas de Homero. Sus metros pesadamente dactílicos facilitan los préstamos. Adapta la fraseología homérica, sin embargo, con considerable libertad y flexibilidad, como muestra este fragmento de los *Nostoi* (209 *PMG*):

θε[ῖ]ον ἐ[ξ]αίφνας τέρας ἰδοῖσα νύμφα
ὧδε δε[..]. Ἑλένα φωνᾶι ποτ[ὶ] παῖδ' Ὀδύσειο[ν·
'Τηλέμαχ[..]τις ὅδ' ἁμὶν ἄγγελ[ο]ς ὠρανόθεν
δι' αἰθέρος[ς ἀτ]ρυγέτας κατέπαλτο βαδ[
].ε φοιναι κεκλαγγω[
]...ς ὑμετέρους δόμους προφα .[......]υς
]...αν. υς ἀνὴρ
βο]υλαῖς Ἀθάνας
].ηις αυτα λακέρυζα κορώνα
].μ' οὐδ' ἐγώ σ' ἐρύ[ξ]ω
παν]ελόπα σ' ἰδοῖσα φίλου πατ[ρ]ὸς υἱὸν...'

[... Helena la novia, viendo de repente el signo divino, así le habló al hijo de Ulises: «Telémaco, cualquiera que sea este mensajero ha llegado a nosotros lanzándose a través del éter estéril ... gritando... (¿Ulises?) apareciendo en en tus habitaciones... por los consejos de Atenea... un cuervo graznando. Ni te guardaré las espaldas; pero Penélope, al verte, hijo de tu querido padre...».]

Estesícoro sigue de cerca la escena homérica de la partida de Telémaco de Esparta en la *Odisea,* XV, 113 y sigs. En Homero llegan primero los regalos y con mucho más detalle *(Od.,* XV, 113-29); luego, mientras Telémaco hace un discurso de despedida, aparece el augurio *(Od.,* XV, 160-63):

ὣς ἄρα οἱ εἰπόντι ἐπέπτατο δεξιὸς ὄρνις,
αἰετὸς ἀργὴν χῆνα φέρων ὀνύχεσσι πέλωρον,
ἥμερον ἐξ αὐλῆς· οἱ δ' ἰύζοντες ἕποντο
ἀνέρες ἠδὲ γυναῖκες.

[Cuando así hablaba, un pájaro voló por la derecha, un águila llevando en sus garras un enorme ganso blanco, doméstico, del corral; y todos empezaron a gritar, hombres y mujeres.]

Mientras todos gritan de regocijo, el joven Pisístrato le pide a Menelao que interprete, pero Helena se le anticipa (171-78). Telémaco ruega brevemente por el cumplimiento de la profecía y se marcha (180-84). Obviamente, Estesícoro ha condensado considerablemente la escena, sin perder el hilo principal tal y como lo da Homero. Adelanta el augurio y desde el principio hace que sea Helena la que lo ve, describe y expone su significado. El augurio en sí es distinto: al águila homérica Estesícoro le añade un cuervo vil, tomando prestada una frase que aparece en Hesíodo *(T. y D.,* 747), pero no en Homero. Deberíamos notar especialmente el dramático uso del discurso indirecto, un rasgo del estilo lírico destacable en Píndaro y Baquílides. Otro fragmento corto (col. II) muestra que Estesícoro ha cambiado el regalo de Menelao consistente en una vasija para mezclar de plata y oro *(Od.,* XV, 115-19) por una vasija tomada del botín del palacio de Príamo, de nuevo un adorno colorista del detalle homérico.

Una comparación aún más expresiva surge de este fragmento, recientemente publicado, de la *Gerioneida* (S15, 14-17 *SLG)*, referente a la muerte de Gerión:

ἀπέκλινε δ' ἄρ' αὐχένα Γαρ[υόνας
ἐπικάρσιον, ὡς ὅκα μ[ά]κω[ν
ἅτε καταισχύνοισ' ἁπαλὸν [δέμας
αἶψ' ἀπὸ φύλλα βαλοῖσα...

[Y Gerión inclinó el cuello a un lado, como cuando una amapola... ensuciando su suave cuerpo soltando de repente sus pétalos...]

El pasaje se hace eco de la muerte de Gorgitión en *Ilíada,* VIII, 306-308:

μήκων δ' ὡς ἑτέρωσε κάρη βάλεν, ἥ τ' ἐνι κήπωι
καρπῶι βριθομένη νοτίηισί τε εἰαρινῆισιν·
ὡς ἑτέρωσ' ἤμυσε κάρη πήληκι βαρυνθέν.

[Y como una amapola echa su cabeza a un lado, una amapola en un jardín, pesada de fruta y de las lluvias de la primavera, así echó a un lado su cabeza pesada con el casco.]

Estesícoro, al parecer, omite las lluvias de primavera (que mantiene un imitador posterior, Virgilio, *En.*, 9, 436) e incrementa el *pathos* haciendo que su flor sea «suave» y «manchada» a medida que suelta sus pétalos. El «intachable Gorgitión» en Homero es hijo del rey Príamo y una bellísima madre, «de forma como la de las diosas» *(Il.*, VIII, 303-305); el Gerión de Estesícoro tiene tres cuerpos y alas haciendo juego, una mejora sobre el monstruo de Hesíodo, que sólo tenía tres cabezas *(Teogonía,* 287) [37]. El eco homérico, un poco apurado, podría parecer extraño; una amapola de «suave cuerpo» (si δέμας es el complemento adecuado) es un término de comparación potencialmente grotesco para un monstruo moribundo. Probablemente Estesícoro adoptó este detalle homérico como parte de su compasivo retrato de Gerión. No parece consciente de la posible inadecuación de la comparación. En la elevada seriedad del estilo heroico, un monstruo exterminado por Heracles puede ser también una víctima con la que podemos simpatizar.

El problema del símil de la amapola es sintomático de los peligros y limitaciones que supone perpetuar el estilo homérico. Traspasado a una estructura diferente, el marco homérico parece forzado en cierto momento, se sobrecarga y se rompe. Otros poetas —Arquíloco, Safo, Alceo— traspasaron el lenguaje homérico a situaciones nuevas, completamente alejadas de lo épico. Al mismo tiempo, no debemos subestimar el consumado deleite que los griegos de los siglos VII y VI extraían de estas historias para sí mismos, como indican la decoración de cerámica y una representación monumental como el jarrón François (h. 570 a. C.). Bien es posible que Estesícoro compartiera el malestar creciente de sus

[37] Véase *GLP,* 91 y sig.; Robertson, 1969, 209.

contemporáneos por el hecho de que la épica fuera la norma para medir la experiencia humana. Su remodelación no sólo de la forma, sino también de la sustancia del material épico, es una indicación de la conciencia de que el molde épico no era enteramente satisfactorio.

Sus innovaciones más audaces aparecen en la *Palinodia* de Helena. «Esta historia no es cierta», explica, «ni fuiste en los barcos bien provistos de bancos ni alcanzaste las ciudadelas de Troya» (192 *PMG).* Desarrolló el motivo, posiblemente ya en el *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo, de que no fue Helena misma, sino un espectro o *eidolon* quien fue a Troya [38]. Como hoy hay datos no de una, sino de dos *Palinodias,* es probable que Estesícoro contara dos versiones distintas de la historia del *eidolon,* una en la que Helena real nunca fue a ningún sitio (Dión Cris., 11, 40), y otra en la que fue protegida por Proteo, como en la *Helena* de Eurípides (193, 15 y sigs. *PMG)* [39]. La heroína de su original *Helena* debía parecerse al personaje del *Agamenón* de Esquilo, una mujer peligrosa, inmoral, licenciosa (190 *PMG).* A este poema puede pertenecer también un fragmento sobre el insulto de Afrodita a las hijas de Tindareo (223 *PMG),* historia que ya aparece en el *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo (176 M-W = 93 Rz). En esta versión, anteriormente al matrimonio de Helena con Menelao, es raptada por Teseo, al que da un hijo; la criatura no es otra que Ifigenia (191 *PMG).* En su *Iliou persis,* también Estesícoro pudo haber dotado a su Helena de mal carácter, pero los exiguos fragmentos no permiten que haya certeza (s104 *SLG).* Esta visión de Helena desde luego estaba extendida entre sus contemporáneos lésbicos (cf. Safo, 16, 6-10, y Alceo, B 10 *PLF)* [40]. Las *Palinodias,* se ha sugerido, dieron cumplida satisfacción al poeta en Esparta o en una de las colonias dóricas de la Magna Grecia en las que Helena era una figura de culto importante. La revisión del mito puede compararse con la remodelación por Hesíodo de la historia de Neoptólemo en el *peán* 6 y la *nemea* 7 (cf. *infra,* pág. 259, n. 15).

Estesícoro se quedó ciego, sigue la historia, como resultado de la cólera de Helena (presumiblemente por la versión de su carácter en la *Helena);* pero recuperó la vista cuando cantó la *Palinodia.* Esta historia, ya muy difundida en el siglo IV (cf. Platón, *Fedr.,* 243a; Isócrates, *Helena,* 64), pudo surgir de una afirmación metafórica sobre la oscuridad y la iluminación, mal entendida al tomarla literalmente. El comentario oxirrinco, que cita el principio de las dos *Palinodias,* refiere que Estesícoro critica a Homero en una y a Hesíodo en la otra (193 *PMG).* Este detalle recibe algún apoyo de Platón, que contrasta

---

[38] Hesíodo, 458 M-W = 266 Rzach; pero los datos sobre este motivo como hesiódico sólo se apoyan en un escolio tardío de Licofrón *(Alex.,* 822) de dudoso valor: véase Sisti, 1965, 307 y sig.

[39] Los eruditos han permanecido reacios a aceptar el concepto de las dos palinodias separadas, pero el nuevo dato hace que sea casi imposible escapar de esta conclusión: véase Vallet, 1958, 273-77; Sisti, 1965, 301-13; Woodbury, 1967, 157-76; Davison, 1968, 196-225; Treu, 1968b, 1254 y sig.; Podlecki, 1971, 313-27.

[40] Véase Page, 1955, 280 y sig.; Kirkwood, 1974, 267, n. 75.

la ceguera de Homero con la visión restablecida de Estesícoro *(Fedra,* 243a = 192 *PMG):*

> Para aquellos que yerran al contar los mitos hay una antigua purificación que *Homero* no percibió, *pero Estesícoro sí.* Privado de la vista por envilecer a Helena, no fracasó en aprender la lección, *como hizo Homero,* sino que, al ser musical, descubrió la causa y escribió: «Esta historia no es cierta»...

No sólo es oscura la interrelación entre las dos *Palinodias,* sino que además hay que plantearse si cualquiera de las dos estaba totalmente separada de la *Helena* [41]. Sin embargo, la manera que tienen los antiguos de referirse a estas obras sugiere poemas separados.

Las narraciones de Estesícoro están llenas de detalles coloristas, y no es sorprendente que la pintura de jarrones del siglo VI dependiera en gran medida de ellas. Su Cicno, por ejemplo, construye un templo terrible con los cráneos de sus víctimas (207 *PMG)* [42]. Probablemente es el primer poeta que describe a Atenea saltando «brillante de armas» de la cabeza de Zeus (223 *PMG)* [43]. Pintó gráficamente el castigo de Acteón por Ártemis haciendo que ella echara una piel de ciervo sobre él (236 *PMG)* [44]. La simpatía por los vencidos, por mucho que sean monstruos grotescos, no sólo aparece en la *Gerioneida:* hay probablemente un toque de compasión en su pintura del jabalí de Calidón, «que esconde la punta de su hocico en la tierra», seguramente de terror (221 *PMG).*

La innovación en género tanto como en tema viene sugerida por la tradición de que Estesícoro cantó poemas bucólicos, como los del vaquero Dafnis (280, 281 *PMG),* posiblemente extraídos del folklore de su Sicilia natal, pero hay dudas sobre su autenticidad [45]. La corriente popular puede aparecer también en cierto número de fábulas animales del tipo de las de Esopo con una moraleja importante. Dos sobre la política están atestiguadas por Aristóteles; otra, citada largamente por Eliano, es más dudosa (281 *PMG)* [46]. Dos poemas que tratan de amor desgraciado, *Cálice* y *Radina* (277, 278 *PMG),* también se le atribuyen; pero estas historias tienen pinta de ser posteriores y bien pueden ser obra del Estesícoro del siglo IV mencionado por el *Marmor Parium* [47]. La misma sospecha atañe al mencionado *Dafnis.* Por otra parte, Estesícoro fue celebrado como poeta de temas eróticos (276 *PMG).* Hoy aparecen datos sobre éstos en algunos de los nuevos fragmentos, especialmente un largo poema, de

---

[41] Véase *GLP,* 112; Davison, 1968, 219.

[42] Véase *GLP,* 81; Dawe, 1972, 28-30.

[43] Véase *GLP,* 123-26; Vallet, 1958, 279 n. 2, apunta, sin embargo, que el motivo aparece en una banda de escudo en Olimpia a fines del siglo VII.

[44] Véase *GLP,* 99 y sig.; Nagy, 1973, 179 y sig.

[45] Véase West, 1970a, 206; Vürtheim, 1919, 73-76.

[46] Sobre el pasaje de Eliano apunta Vürtheim, 1919, 79: «Dass Stesichoros solch albernes Zeug geschrieben habe, ist kaum denkbar». Vallet, 1958, 284-86, es más entusiasta.

[47] Véase West, 1970a, 206; *GLP,* 87; Rose, 1932, 88-92; Vallet, 1958, 285, es más positivo.

colorido erótico, a un apuesto joven, atribuido por Page a Íbico, pero muy posiblemente obra de Estesícoro (s166-219 *SLG).*

La lista de las obras conocidas de Estesícoro revela un gran interés por el mito de Heracles, un tema favorito de la Magna Grecia, ya que las aventuras de este héroe incluían aquellas colonias distantes en los ciclos de los mitos famosos [48]. El *Cerbero, Cicno, Gerioneida,* posiblemente *Escila,* todos ellos implican a Heracles. El ciclo troyano está representado por sus *Nostoi, Saqueo de Troya* y *Helena;* el ciclo tebano por la *Erífile* y el nuevo poema sobre Tebas *(P. Lille,* 73, 76). Su *Orestía,* la *Caza del jabalí de Calidón* y los *Juegos funerarios de Pelias* muestran su interés por otras tradiciones, tanto del Peloponeso como del norte de Grecia.

Gracias a los descubrimientos recientes, podemos ver la imaginación de Estesícoro en funcionamiento en una gran parte de un poema completo, la *Gerioneida* [49]. Un fragmento que ya existía, citado por Ateneo, hablaba del viaje del Sol en una copa de oro a través del océano «a las profundidades de la oscura noche sagrada hacia su madre y esposa casada y queridos hijos», mientras Heracles avanzaba «a pie por un bosquecillo ensombrecido de laureles» (185 *PMG).* No es seguro si Heracles aquí entra o sale de las tierras occidentales donde tiene lugar su encuentro con Gerión. El primer punto de vista, mantenido por Barrett y Gentili contra Page, es algo más probable [50]. La geografía fantástica, recuerdo de la *Odisea,* X-XII, traspasa en cualquier caso todo el ambiente de la obra. Esta geografía mítica y el amplio alcance del poema están claros por los detalles sobre el pastor de Gerión, Euritión (184 *PMG,* citado *supra).* La madre de Euritión, una de las Hespérides, le llevó durante su infancia «por encima de las olas del profundo mar... a la isla más encantadora de los dioses, donde las Hespérides tienen su hogar, todo de oro» (s8 *SLG).* Esta expansividad geográfica y la insistencia en la genealogía de personajes secundarios incluso indica la gran escala del poema. Un signo esticométrico en el papiro marca el verso 1300, y no es el final.

Los más importantes de los nuevos fragmentos describen la muerte de Gerión. En lugar de pintar una victoria ruidosa sobre un monstruo terrible, Estesícoro muestra una notable simpatía por el enemigo vencido de Heracles. Gerión pronuncia un largo discurso, posiblemente dirigido a Heracles, que está modelado de cerca sobre el discurso de Sarpedón a Glauco en *Ilíada* XII, 310-28 [51]. Los epítetos que inician el discurso (de los cuales «inmortal» es bas-

---

[48] Véase Vallet, 1958, 263 y sigs., que también sugiere posibles contactos con Occidente para la *Orestía* (266 y sigs.) si el Apolo de Estesícoro mandó a Orestes al Oeste para que se purificara.

[49] Véase especialmente Page, 1973a, 138-54; Robertson, 1969, 207-21; Webster, 1968, 1-9. Para una interesante interpretación del mito, que relaciona a Gerión con el pastor de los muertos, véase Burkert, 1977, 273-83; también Adrados, 1978, 266.

[50] Gentili, 1976, 745 y sig., basándose en Apolod., 2, 5, 10.

[51] Page cree que el interlocutor es Menoites (s11 *SLG);* Gentili, 1976, 747, argumenta a favor de Heracles por analogía con el discurso de Aquiles a Licaón en *Il.,* XXII.

tante seguro) sirven tanto para ennoblecerlo como para subrayar el contraste con su cercano fin mortal (s11, 1-12, 16-26 *SLG):*

τὸν
δ' ἀπαμ[ειβόμενος
ποτέφα [κρατερὸς Χρυσάορος ἀ-
θανάτοιο [γόνος καὶ Καλλιρόας·.
'μή μοι θά[νατον προφέρων κρυόεν-
τα δεδίσκ[ε' ἀγάνορα θυμόν,
μηδεμελ[
αἰ μὲν γὰ[ρ γένος ἀθάνατος πέλο-
μαι καὶ ἀγή[ραος ὥστε βίου πεδέχειν
ἐν 'Ολυμπ[ωι,
κρέσσον[ἐ-
λέγχεα δ[
...
αἰδ' ὦ φί[λε χρὴ στυγερόν μ' ἐπὶ γῆ-
ρασ [ἵκ]έσθαι
ζώ[ει]ν τ' ἐν ἐ[φαμερίοις ἀπάνευ-
θε θ[ε]ῶν μακάρω[ν,
νῦν μοι πολὺ κά[λλιόν ἐστι παθῆν
ὅ τι μόρσιμ[ον
καὶ ὀνείδε[
καὶ παντὶ γέ[νει
ὀπίσω Χρυσ[άο]ρο[ς υ]ἱόν·
μ]ὴ τοῦτο φ[ί]λον μακά[ρε]σσι θε[ο]ῖ-
σι γ]ένοιτο'

[Contestándole así habló el poderoso hijo de los inmortales Crisaor y Calírroe: «No tomes la fría muerte antes que yo e intenta asustar a mi varonil espíritu... Pero si mi raza no tiene edad y es inmortal (¿y participo de?) la vida en el Olimpo, mejor (luchar que dejar tras de mí) reproches vergonzosos... Pero si, querido amigo, debo llegar a la odiosa vejez y vivir entre hombres, criaturas efímeras lejanas a los dioses, mejor con mucho es para mí sufrir ahora cualquiera que sea mi parte destinada; (no es soportable) que el hijo de Crisaor dejase detrás de sí reproches para toda su raza en el porvenir. No sea esto placentero a los sagrados dioses...»]

La situación y el lenguaje homéricos están adaptados con una claridad sobrecogedora. Contra la dicción formularia del *ethos* heroico, Estesícoro entona una nota más vibrante de *pathos* en la repetición de «dioses sagrados» (19, 25), en contraste con la «fría muerte» que se enfrenta al hablante.

Ese patético contraste entre la preocupación de los amados y la firmeza del guerrero sentenciado es aún más fuerte en la escena entre Gerión y su madre, Calírroe. La escena del guerrero y la *mater dolorosa* depende en gran medida de los diálogos entre Aquiles y Tetis en *Ilíada,* XVIII, y entre Héctor y

Hécuba en *Ilíada,* XXII. Desgraciadamente, sólo tenemos unos pocos versos de la súplica de Calírroe (s13, 1-5 *SLG):*

ἐγὼν [μελέ]α καὶ ἀλασ-
τοτόκος κ]αὶ ἄλ[ασ]τα παθοῖσα
Γ]αρυόνα γωνάζομα[ι,
αἴ ποκ' ἐμ]όν τιν μαζ[ὸν] ἐ[πέσχεθον...

[Yo que soy desgraciada sin poder olvidarlo, en mi maternidad, en mi sufrimiento, Gerión, te suplico, si alguna vez te abrí mi pecho...]

Estas escenas preparaban el camino al *pathos* por la muerte de Gerión. Con todo lo grotescamente monstruoso que es, la situación y el sufrimiento de Gerión son completamente humanos. Ya hemos apuntado el símil de la amapola en su muerte (s15, col. II, 14-17 *SLG).* La primera parte de este fragmento describe cómo Heracles envenena sus flechas con el veneno de la Hidra (ὀλεσάνορος αἰολοδείρου ὀδυναισιν Ὕδρας, «con las agonías de la Hidra, destructora de hombres, de cuello resplandeciente», col. II, 5 y sig.). Heracles toma ventaja en cuanto a trucos y estratagemas para matar a su adversario (λάθραι, col. I, 8; σιγᾶι... ἐπικλοπάδαν, col. II, 6 y sig.). La muerte misma es penosa:

διὰ δ' ἔσχισε σάρκα [καὶ] ὀ[στ]έα δαί-
μονος αἴσαι·
διὰ δ' ἀντικρὺ σχέθεν οἰ[σ]τὸς ἐπ' ἀ-
κροτάταν κορυφάν,
ἐμίαινε δ' ἄρ' αἵματι πορφ[υρέωι
θώρακά τε καὶ βροτόεντ[α μέλεα.
(col. ii, 8-13)

[La flecha hendió la carne y los huesos, de acuerdo con el destino del dios; y llegó a través de la parte más alta del cráneo, y ensució con sangre rojo oscuro el pecho y los miembros sangrientos...]

El añadido «de acuerdo con el destino del dios» mantiene la piedad dentro de la perspectiva más amplia del plan divino y la justicia divina. Poco antes de la pelea, de hecho, los dioses se reunieron en consejo para discutir el resultado, y Atenea y Poseidón resolvieron de alguna manera sus simpatías en conflicto, posiblemente con ayuda de Zeus (s14 *SLG).* Desgraciadamente, no nos queda lo suficiente para determinar si el resultado en cuestión dependía sólo de una elección de favoritos o de algún principio de orden y justicia. En analogía con las muertes de Patroclo y Héctor en la *Ilíada,* esto último es lo más probable.

La muerte de Gerión constituía el clímax, pero no el final del poema. Tras su victoria, Heracles vuelve con el ganado robado a Gerión y de camino se encuentra con el centauro Folo (181 *PMG),* posiblemente el encuentro durante

el cual hiere a Quirón con el veneno incurable de la Hidra. Pausanias menciona Palanteo de Arcadia como probable emplazamiento de esta aventura.

Los otros numerosos fragmentos de papiro son demasiado pequeños para ofrecer más que tentadoras huellas. Incluso con esta pequeña parte de la obra, aún podemos atisbar su riqueza estilística situada contra los motivos familiares de la poesía heroica, su mezcla de acción viva y evocadora fantasía geográfica, su trama imaginativa, su combinación de fraseología tradicional y «rasgos ocasionales de arrojo casi pindárico» [52]. Los nuevos fragmentos justifican la admiración de Dionisio de Halicarnaso por la grandeza temática y por el esmero en «el carácter y altura de sus personajes» *(Cens. vet.*, 2, 7).

Similar en alcance, carácter episódico y préstamos épicos es el *Iliou persis* o *Saqueo de Troya* (s88-132 *SLG)*, del cual se han recobrado recientemente algunos fragmentos. A juzgar por lo que queda, este poema debió de tener un tempo pausado, no muy distinto del de la *Gerioneida*. No parece que la unidad estuviera entre sus virtudes: narraba la invención y puesta en práctica de la artimaña del caballo troyano, la profecía de Casandra y su rapto por Áyax, la muerte de Astianacte, el perdón de Menelao a Helena, etc. [53]. Las citas existentes nos muestran el espíritu innovador de Estesícoro. Hace que a Hécuba se la lleve Apolo a Licia (198 *PMG)* y presenta a Atenea compadeciendo a Epeyo, inventor del caballo de madera, cuando lleva a cabo la baja tarea de acarrear agua para los Atridas (200 *PMG):*

ᾤκτιρε γὰρ αὐτὸν ὕδωρ
αἰεὶ φορέοντα Διὸς κούρα βασιλεῦσιν.

[Pues la hija de Zeus se compadeció de él porque siempre estaba llevando agua para los reyes.]

Es posible que Estesícoro haya sacado este detalle bastante poco heroico de motivos folklóricos (ayuda divina al astuto débil); podemos contrastar el carácter muy distinto de la ayuda de Atenea a Belerofonte en la *Olímpica* decimotercera de Píndaro (66-86).

Los nuevos fragmentos del *Iliou persis* nos muestran a Estesícoro «soportando con su lira todo el peso del canto épico», como en la frase de Quintiliano. Tenemos un trocito de un enérgico debate entre los troyanos acerca de meter el caballo dentro de la ciudadela y la dramática aparición de augurios en el cielo en un momento crucial (s88 *SLG)*. Cuando los griegos atacan desde el caballo, la ciudad aparece indefensa, y sus dioses, sin utilidad alguna (s105*b*

[52] Page, 1973a, 152.

[53] Si la tardía escultura en relieve conocida como *Tabula Iliaca* debe su iconografía a Estesícoro, como muchos creen (cf. 205 *PMG)*, Estesícoro pudo ser el primero que pintó a Eneas dejando Troya con Anquises sobre sus hombros, pero está justificada la sospecha sobre este punto, dada la celebridad posterior de la historia. Vallet, 1958, 270-73, sin embargo, cree que esta historia de Eneas estaba incluida en el *Iliou persis*. Véase también Galinsky, 1969, 106-13.

SLG). Éste y cierto número de fragmentos más sobre una batalla por Troya (s133-47 *SLG),* sin embargo, proceden de un papiro distinto *(P. Oxi.,* 2803), y Page los atribuye a un poema distinto, específico sobre el caballo de Troya [54].

La *Orestía,* en dos libros, debió de tener también una longitud considerable. Seguramente es mejor que pensemos aquí en una recitación rapsódica más que en una representación coral. El alcance de la influencia del poema en la iconografía del mito en la pintura de jarrones de los siglos VI y V es materia de controversia, pero hay pocas dudas acerca de su influencia en la tragedia ática [55]. La aparición de Agamenón ante Clitemestra en forma de serpiente con la cabeza ensangrentada (219 *PMG)* pudo sugerir la visión que la Clitemestra de Esquilo tiene de Orestes como una serpiente sacándose sangre del pecho. La versión de Estesícoro ya contenía la nodriza y, de acuerdo con un fragmento de papiro reciente de un comentario (217 *PMG),* también el reconocimiento por un mechón de cabello y el apoyo de Apolo a Orestes contra las Furias, aunque en una forma más puramente marcial que en las *Euménides* de Esquilo. Como Estesícoro, siguiendo a Hesíodo, identificaba a Ifigenia con «el personaje ahora llamado Hécate» (215 *PMG),* su versión presumiblemente incluía la muerte y transformación de Ifigenia (cf. también Paus., 1, 43, 1).

Hasta ahora el hallazgo más sensacional es el nuevo fragmento sobre Tebas *(P. Lille,* 73 y 76). El papiro empieza un poco después del verso 200 y acaba poco después del 300 (se conserva una marca esticométrica para este último); el trozo de en medio está roto, pero se conserva una buena parte, especialmente un texto virtualmente completo de un discurso de la reina tebana, quizá Yocasta. Donde el texto resulta inteligible, está tratando desesperadamente de encontrar una solución para la profecía de Tiresias de que los dos hijos de Edipo se matarán el uno al otro (versos 26-56). Parece que los hermanos están de acuerdo en repartirse el reino y las propiedades de su padre (60-76). Luego, en una parte más legible del papiro, Tiresias está profetizando cómo Polinices irá a Argos y se casará con la hija del rey Adrasto; el resultado será el «dolor» (πένθος, 112) para él y para la ciudad. Polinices se marcha a Argos pasando por Citerón, Atenas, Corinto y Lerna. Como en la *Gerioneida,* Estesícoro no escatima el detalle geográfico.

La parte mejor conservada del texto es, afortunadamente, el discurso de la reina. Puede compararse con el discurso de Gerión a Menoites y con el diálogo entre Gerión y su madre en la *Gerioneida (supra,* pág. 219). La plena caracterización, el *pathos,* la situación de fuertes emociones en el amor de una madre por su hijo son todos ellos similares (26-59 = 201-34) [56]:

---

[54] Page, 1973a, 47-65; en contra, West, 1971b, 262-64.

[55] Véase Davies, 1969, *passim,* esp. 248-51; *GLP,* 116 y sig.; Vallet, 1958, 266-70. Sobre el sueño de Clitemestra en Estesícoro, véase Devereux, 1976, 171-79.

[56] El texto es el de Haslam, 1978, 32 y sig., que es una versión ligeramente modificada del de Parsons, 1977. Véase también Bollack, Judet de la Combe, y Wismann, 1977, *passim.* Adrados, 1978, 274-75, asigna los fragmentos de Lille al primer libro de *Erifila.*

'ἐπ' ἄλγεσι μὴ χαλεπὰς ποίει μερίμνας,
μηδέ μοι ἐξοπίσω
πρόφαινε ἐλπίδας βαρείας.
οὔτε γὰρ αἰὲν ὁμῶς
θεοὶ θέσαν ἀθάνατοι κατ' αἶαν ἱρὰν
νεῖκος ἔμπεδον βροτοῖσιν
οὐδέ γα μὰν φιλότατ', ἐπὶ δ' ἁμέραι ἐν νόον ἄλλον
θεοὶ τιθεῖσι.
μαντοσύνας δὲ τεὰς ἄναξ ἑκάεργος 'Απόλλων
μὴ πάσας τελέσσαι.
αἰ δέ με παῖδας ἰδέσθαι ὑπ' ἀλλάλοισι δαμέντας
μόρσιμόν ἐστιν, ἐπεκλώσαν δὲ Μοίρα[ι],
αὐτίκα μοι θανάτου τέλος στυγερο[ῖο] γέν[οιτο,
πρίν ποκα ταῦτ' ἐσιδεῖν
ἄλγεσ‹σ›ι πολύστονα δακρυόεντα[- -,
παῖδας ἐνὶ μεγάροις
θανόντας ἢ πόλιν ἁλοίσαν.
ἀλλ' ἄγε παῖδες ἐμοῖς μύθοις, φίλα [τέκνα, πίθεσθε·
τᾶιδε γὰρ ὑμὶν ἐγὼν τέλος προφα[ίνω·
τὸν μὲν ἔχοντα δόμους ναίειν πα[ρὰ νάμασι Δίρκας,
τὸν δ' ἀπίμεν κτεάνη
καὶ χρυσὸν ἔχοντα φίλου σύμπαντα [πατρός,
κλαροπαληδὸν ὃς ἂν
πρᾶτος λάχηι ἕκατι Μοιρᾶν.
τοῦτο γὰρ ἂν δοκέω
λυτήριον ὔμμι κακοῦ γένοιτο πότμο[υ,
μάντιος φραδαῖσι θείου,
αἴ γε νέον Κρονίδας γένος τε καὶ ἄστυ [σαώσει
Κάδμου ἄνακτος,
ἀμβάλλων κακότατα πολὺν χρόνον [ἃ βασιλείαι
πέπρωται γενέ[θ]λαι.'
ὣς φάτ[ο] δῖα γυνὰ μύθοις ἀγ[α]νοῖς ἐνεποίσα,
νείκεος ἐν μεγάροις π[αύο]ισα παῖδας,
σὺν δ' ἅμα Τειρ[ε]σίας τ[ερασπό]λος· οἱ δ' [ἐ]πίθο[ντο...
(*P. Lille* 73 y 76, *ZPE*, 26, 1977, 7-36)

[«... Para los dolores (existentes) no se establecen cuidados toscos ni se muestran más esperanzas para mí en el porvenir.

Pues no siempre tienen establecido igualmente los dioses inmortales para los mortales que la lucha esté firmemente arraigada en la santa tierra, ni tampoco el amor, sino una mente cambiante a otros humores sitúan los dioses para los hombres; y no cumplas todas tus profecías, oh señor Apolo, el que dispara lejos sus flechas.

Pero si es mi parte destinada ver a mis hijos muertos el uno por el otro y los Destinos han planteado eso, déjame obtener de una vez el cumplimiento de la fría muerte antes de ver esas cosas, entre dolores llenos de lamentos, llenos de lágrimas, mis hijos muertos en el palacio o la ciudad tomada.

Pero venid, hijos míos, queridos (hijos), (dejaos convencer) por mis palabras, pues os estoy mostrando una solución (de la hostilidad) de esta manera: uno de vosotros se queda en la casa y vive en Tebas, y el otro se marcha en posesión de los bienes y todo el oro de su querido padre, haciéndose la elección por sorteo, quienquiera que sea el que por los Destinos saque primero el lote ganador.

Esto, pienso, sería una liberación para vosotros del mal destino de acuerdo con los pensamientos del divino profeta, si quizá Zeus (puede salvar) a la raza de nuevo y la ciudad del señor Cadmo, posponiendo por largo tiempo el mal (que) le está destinado a (la familia real).»

Así habló la dama real, dirigiéndose con palabras amables para librar a sus hijos de la lucha en el palacio. Y a la vez Tiresias... y obedecieron...]

El contexto de la narración es bastante oscuro. Es especialmente llamativa la ausencia de Edipo, y no sabemos si está muerto, exiliado o aún vivo pero sin poder en Tebas. (El reparto de sus propiedades en 45-49 sugiere que ha muerto, pero no es seguro.) No podemos siquiera estar seguros de que la hablante sea Yocasta. En una tradición anterior la mujer incestuosa, Yocasta o Epicasta, ostensiblemente sin hijos, se suicida cuando se entera de que Edipo es su hijo; una segunda esposa, Eurigania, tiene entonces a los hijos de Edipo (*Odisea,* XI, 271-80, *Edipodia,* fr. 1 Allen) [57]. La insistencia de Estesícoro en la maldición de la familia hace probable que los hijos hayan nacido de la unión incestuosa y que, por tanto, el hablante sea la madre-esposa de Edipo, Yocasta o Epicasta. Si es así, la situación se parece a la de las *Fenicias* de Eurípides, quien también siguió una variante de un mito de Estesícoro en el caso de Helena. La intervención de la reina entre los hermanos enfrentados también se parece a las *Fenicias.* Su plegaria en los versos 38 y sigs. puede ser una anticipación de su suicidio, otro detalle que fortalecería el parecido con Eurípides y que también cuadra con la tradición del suicidio de Yocasta en otros ejemplos de la épica y la tragedia. En aras de nuestra comodidad, llamaremos Yocasta a la reina, con la reserva de que la identificación no está probada. Aquí, como con Helena, es posible que Estesícoro esté siguiendo una variante primitiva poco conocida de la historia de Edipo. También puede ser que algunos o todos los detalles narrativos sean innovación propia: el hacer de Yocasta la madre de los hijos de Edipo, posponer u omitir el suicidio y convertirla en mediadora entre los hermanos rivales.

Yocasta habla en parte con declaraciones gnómicas que recuerdan situaciones homéricas, como el discurso de Príamo en *Ilíada,* XXIV, 211 y sigs. La generalidad gnómica añade peso y dignidad a la intensa preocupación de una madre por sus hijos. El pasaje está repleto de un sentido incubado del destino de mal agüero de la casa, que Yocasta entiende demasiado bien, pero aún espera evitar. Su apóstrofe a Apolo para que no cumpla «*todas* sus profecías» (34

[57] Véase Gostoli, 1978, 23-27.

y sig.), su llamada a sus hijos de forma directa ocho versos más abajo con el sencillo παῖδες (43), su referencia a Zeus en 53, todo ello expresa su angustia y sus esperanzas de encajar de alguna manera los oráculos para «liberarse del mal destino» (51). Incluso esta Yocasta no es sólo una madre aturdida por el amor y el miedo, como Hécuba en *Ilíada,* XXII, o amargamente resignada, como Hécuba en *Ilíada,* XXIV, 209-12. Tiene propuestas prácticas que ofrecer, con lúcido detalle y en cláusulas agudamente antitéticas, τὸν μέν... τὸν δέ (45 y sig.), y es insistente acerca del mecanismo de sorteo para llevar a cabo su plan (48 y sig.). Es una mujer fuerte, que bien merece el epíteto heroico δῖα γυνά de 57. Sus «palabras amables» tienen efecto y acaban con la lucha, pero tuvo que haber un *pathos* aún mayor en lo que seguía, puesto que la tregua sólo funciona temporalmente y, después de todo, la casa sucumbe a su terrible condena.

La abundancia de detalles por la que Quintiliano critica a Estesícoro no carece aquí de efectividad literaria. Las repeticiones del tema del destino y la profecía (34, 37, 52, 56) y de las referencias a los «hijos» (παῖδας... παῖδας... παῖδες, 36, 41, 43) insisten machaconamente en el fondo tanto en la preocupación de la madre como en su inutilidad última. La repetición de la idea de la profecía en 37, «si está destinado y los Hados han planteado eso», y de las palabras para «dolor» en 40 contribuye a la intensidad de su sufrimiento. Estesícoro la lleva a través de un complejo movimiento emocional mientras desea la muerte ante la idea de «ver» (ἰδέσθαι, 'Εσιδεῖν, 36, 39) a sus hijos muertos, pero vuelve con medidas prácticas y enérgicas cuando se dirige a los hijos vivos con un humor mucho más positivo (ἀλλ' ἄγε παῖδες, 43), para anticipar esa imagen de «hijos muertos en palacio» (παῖδας ἐνὶ μεγάροις / θανόντας, 41 y sig.). De la misma manera, a su plegaria a Apolo para que no «cumpla» la condena (τελέσσαι, 35) y a su deseo impulsivo de «cumplimiento de la fría muerte» (θανάτου τέλος στυγεροῖο, 38) opone un «final» o «cumplimiento» realista e inmediato (ταῖδε γὰρ ὑμὶν ἀγὼν τέλος προφαίνω, 44) que pueda traer la liberación de ese «mal» (cf. también πρόφαινε, 28, y προφαίνω, 44). La pasión se calma cerca de un final más callado y esperanzado; e incluso su «creencia» (δοκέω, 50) de que la «liberación del mal destino» puede estar en consonancia con los «pensamientos del divino profeta» (52) deja abierta la posibilidad de la trágica decepción.

Tomado en su conjunto, este pasaje es notable por la combinación de gran poder emotivo y dignidad de la dicción épica tradicional. Hay una vibración emocional que va más allá de las formas épicas. Incluso mejor que los discursos de Gerión en la *Geriоneida,* este texto revela la plena maestría de Estesícoro sobre la técnica, manejando situaciones épicas y personajes con la flexibilidad y garra de la lírica.

Los nuevos fragmentos son especialmente interesantes por su documentación de los diversos intereses de los poetas de principios del siglo VI. La forma épica de la narrativa heroica pausada sigue lado a lado con los poemas cortos

ocasionales de los monodistas sobre política contemporánea o asuntos amorosos. Las narrativas míticas de Estesícoro nos recuerdan que la «era lírica» de Grecia no estaba completamente volcada en la expresión y el descubrimiento de lo individual. Los valores heroicos y los temas épicos siguen siendo una preocupación constante. Probablemente sería un error ver esta continuidad como conservadurismo del occidente provinciano o una oposición consciente a las novedades [58]. Más bien, la narrativa citárica de Estesícoro apunta a la coexistencia simultánea de diferentes géneros literarios y de corrientes en una era de gran energía artística y experimentación. Es una de las cualidades atractivas de la cultura griega primitiva el que las formas sigan evolucionando, pero que las viejas tradiciones sigan siendo fuertes como puntos de estabilidad y orgullosa comunidad, unificando, pero sin sofocar.

Mirando en perspectiva desde Estesícoro a Simónides, Baquílides y Píndaro, podemos discernir muchos cambios: mayores separaciones del lenguaje épico, estructuras métricas más libres y complejas, metáforas más audaces, incluso mayor expresividad emocional, y, hasta donde lo permite el estado fragmentario de los documentos, mayor conciencia artística por parte del poeta. Incluso esta distancia entre Estesícoro y Baquílides es, en cierta forma, menor que la existente entre Homero y Arquíloco o entre Hesíodo y Safo. Las similitudes genéricas dentro de la lírica coral a gran escala entre 600 y 450 son quizá mayores que las diferencias. Estesícoro, de todas formas, como percibió «Longino», es mucho más «homérico» que cualquier otro de sus tres grandes sucesores en la lírica coral. En este deleite por la narrativa objetiva en sí misma y (hasta ahora, por lo menos) la ausencia o relativa falta de importancia de la reflexión en su arte, su verdadero sucesor es Baquílides.

---

[58] Para estas cuestiones, véase Treu, 1968b, 1256.

VII

MONODIA

La monodia o canto en solitario fue producto de poetas del siglo VI habitantes de las islas del Egeo. Los más notables fueron Safo y Alceo de Lesbos, y Anacreonte e Íbico en la corte de Polícrates de Samos. La poesía se distinguía por su métrica, dialecto y materia temática y por las condiciones de su representación, del verso elegíaco y yámbico, por una parte, y de la lírica coral por otra. Los poetas usaban breves estrofas de métrica variada, y cantaban los cantos acompañándose con la lira, presumiblemente repitiendo la melodía para cada estrofa. En la mayoría de los casos componían en sus propios dialectos, Safo y Alceo en eolio [1], Anacreonte en jónico, mientras que los escritores de la lírica coral utilizaban un lenguaje artificial que se distinguía por algunos rasgos característicos del grupo occidental de dialectos. Probablemente el público se componía de un pequeño círculo de amigos que compartían los intereses literarios o políticos del poeta o vivían en la corte de sus patronos.

La poesía de Safo y Alceo es la monodia más antigua que se conserva, pero tuvo sus antecedentes en la música y poesía anteriores de Lesbos y en las composiciones de Arquíloco. Lesbos en el siglo VII era famosa por sus músicos Terpandro y Arión (véase *supra,* pág. 191), y, aunque escribieron poesía de distintos tipos que Safo y Alceo y consiguieron la fama en otros lugares del mundo griego, son testigos de la hazaña musical y poética de la isla. Arquíloco menciona el peán lésbico (fr. 121 *IEG*), y Safo dice que los cantores lésbicos son superiores a los de otras tierras (fr. 106) [2]. Arquíloco influyó sobre ellos de manera distinta: sus temas a menudo eran amatorios, de banquetes

[1] En cuanto al dialecto de los poetas lésbicos, véase la introducción de Lobel, 1925, 1927, Page, 1955, Gomme, 1957, Hamm, 1958.

[2] Los poemas y fragmentos de Safo y Alceo van numerados por la numeración marginal de *PLF,* utilizada hasta donde es posible por Voigt, 1971. El texto no es invariablemente el de *PLF.*

o políticos, y su poesía tiene la intensidad y energía directa que marca la obra de Safo y Alceo. Sólo su métrica y acompañamiento musical le excluyen del género de la poesía lírica. No podemos decir si fue Safo o algún otro quien cantó por vez primera cantos en estancias repetidas: quizá no lograron sobrevivir algunos ejemplares anteriores porque la escritura aún no era de uso común o porque eran inferiores a la poesía posterior.

1. SAFO

Safo nació probablemente hacia 630 en la ciudad de Ereso, en la costa occidental de Lesbos, pero al parecer pasó la mayor parte de su vida en Mitilene, la principal ciudad de la isla. Estuvo exiliada en Sicilia durante algún tiempo en el período entre 604-603 y 596-595, y por ello es probable que su familia o la de su marido tuvieran que ver con la vida política de Lesbos; en el fr. 71 aparece hablando con hostilidad de la noble familia de Pentilo, en el seno de la cual se casó el político Pítaco. En el fr. 58 podría referirse a su propia vejez, y se dice que Ródopis, la cortesana con la que estuvo relacionado su hermano Caraxo, tuvo su esplendor en el reinado de Amasis de Egipto, que llegó al trono en 568. La Suda dice que su marido, Cercilas, era un rico comerciante de Andros, pero se ha pensado que su extraño nombre y su procedencia se deben a algún escritor cómico [3]. Es seguro que tuvo una hija, de la que habla con afecto en su poesía.

El amor es el más importante de sus temas, y a menudo expresó fuertes sentimientos homosexuales. Su público debió de componerse usualmente de un círculo de mujeres y muchachas: en el fr. 160, donde dice «Ahora cantaré estos cantos bellamente para deleitar a mis compañeros», el término usado para «compañeros» indica que son mujeres. Puede que enseñara sus técnicas poética y musical a miembros de su grupo: la Suda menciona a tres «alumnas», todas de ultramar, y un comentarista de su poesía (s261A *SLG)* dice que educó a la flor y nata de las muchachas locales y también a las procedentes de Jonia; su referencia a «la casa de las que sirven a las Musas» (fr. 150) sugiere algún tipo de asociación literaria, aunque informal. Sus amigas eran cantoras, y sabemos que había grupos rivales. Sólo una pequeña parte de su obra parece pensada para un público más grande: sus epitalamios (frs. 27, 30, 103-17, quizá 44) debieron de escribirse con motivo de bodas auténticas y el fr. 140a para el culto de Adonis. Algún estudioso alejandrino repartió sus poemas en nueve libros siguiendo principios métricos, y el libro 9 contenía los epitalamios exclui-

[3] Se conocen seis comedias tituladas *Safo*, la más antigua de Ameipsias, la última de Dífilo; puede que también trataran de ella dos obras tituladas *Faón*, y cinco tituladas *La leucadia*.

dos de otros libros por motivos métricos. Sólo el libro 1 tenía 1320 versos, es decir, 330 estrofas sáficas, quizá 60-70 poemas, pero el libro 8 era sólo una décima parte del primero. Sólo se conserva un poema completo, su plegaria a Afrodita, pero tenemos partes sustanciales de una docena más.

El poema completo (1) se ha conservado en el texto de Dionisio de Halicarnaso *(De comp. verb.*, 173-79) como ejemplo de estilo «pulido y exuberante»:

ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον,
ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἴ ποτα κἀτέρωτα
τὰς ἔμας αὔδας ἀίοισα πήλοι
ἔκλυες, πάτρος δέ δόμον λίποισα
χρύσιον ἦλθες
ἄρμ' ὐπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον
ὤκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθε-
ρος διὰ μέσσω,
αἶψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,
μειδιαίσαισ' ἀθανάτωι προσώπωι
ἤρε' ὄττι δηὖτε πέπονθα κὤττι
δηὖτε κάλημμι,
κὤττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλαι θύμωι· 'τίνα δηὖτε πείθω
ἄψ σ' ἄγην ἐς Fὰν φιλότατα; τίς σ', ὦ
Ψάπφ', ἀδίκησι;
καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει·
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει·
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κωὐκ ἐθέλοισα.'
ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
ἐκ μερίμναν, ὄσσα δέ μοι τέλεσσαι
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον· σὺ δ' αὔτα
σύμμαχος ἔσσο.

[Inmortal Afrodita, de polícromo trono, hija de Zeus, trenzadora de engaños, yo te suplico no domes, Señora, mi ánimo con penas ni angustias, sino que vengas aquí, si alguna vez en el pasado oíste mi voz desde lejos y asentiste y viniste, dejando la casa dorada de tu padre, con el carro uncido: hermosos gorriones ligeros de alas zumbantes y de batido rápido te trajeron sobre la oscura tierra desde el cielo a través del aire medio, y llegaron pronto; y tú, bendita, con una sonrisa en tu faz inmortal preguntaste qué me había pasado esta vez y por qué te llamaba esta vez y qué es lo que en mi enloquecido corazón deseaba más que me ocurriera: «¿A quién tengo que convencer esta vez para que te corresponda con su amor? ¿Quién te preocupa, Safo? Si ella se escapa, pronto te perseguirá; si no acepta regalos, qué: regalos dará a

cambio; si no ama, pronto amará incluso en contra de su voluntad». Ven a mí ahora de nuevo y libérame de las angustias opresoras; cumple con todo lo que mi corazón anhela, y tú misma sé mi compañera de lucha.]

Dionisio alababa la suavidad de la composición: «La palabra sigue a la palabra entretejida de acuerdo con ciertas afinidades naturales y agrupamientos de las letras». No daba ejemplos, pero podemos ver que Safo mostró una fuerte preferencia por las líquidas, *l, m* y *n,* y evitaba la oclusiva *b* completamente, y que dedicaba el mismo cuidado a las vocales, por ej., *a* y *o* en la primera estrofa. La aliteración es frecuente, pero importuna sólo en el verso 22, donde subraya la antítesis del rechazo y de los regalos e insiste en la finalidad de la respuesta de Afrodita, igual que el efecto rimado de los versos 21-23.

La habilidad poética de Safo puede verse también en su manejo de la estrofa sáfica, que parece haber sido su favorita. En la sexta estancia, el clímax del poema, las promesas de Afrodita van subrayadas por las fuertes pausas, por el hecho de que la estancia es la primera autosuficiente y por el corto verso final con su abrumador κωὐκ ἐθέλοισα, «incluso en contra de su voluntad». Explota la estructura de la estancia también en los versos 11-12 para ilustrar la rapidez del carro.

La forma de plegaria proporciona una apretada estructura al poema: el marco, similar al de una plegaria homérica, empieza «te suplico, ven a mí, si alguna vez viniste antes»: Safo describe la venida previa, y acaba en el verso 25 con «ven ahora de nuevo», un claro ejemplo de composición cerrada. Los verbos ἔλθ' (5), ἦλθες (8) y ἔλθε (25) mantienen cohesionado el poema. La plegaria de Safo, sin embargo, tiene interesantes giros: la mención de la epifanía anterior de la diosa lleva a una narración pausada que ocupa casi todo en las cinco estrofas centrales, acabando con las palabras de Afrodita, que pasan de la pregunta indirecta a la directa en el verso 18 y a la afirmación bruscamente directa en el 21.

La crítica reciente se ha concentrado en el tono del poema de Safo. Page lo consideró expresión de la «vanidad y falta de permanencia de su pasión», compuesto dentro de un espíritu de burla de sí misma; en su opinión, Afrodita se metía con Safo por la inconsistencia de su pasión e indicaba que su sufrimiento pasaría pronto. Pero ésta no es la interpretación más obvia del poema, y no explica la insistencia que se deja caer sobre la divinidad y el poder de Afrodita: todo conduce a sus palabras finales, «incluso contra su voluntad»; Afrodita es una diosa, hija de Zeus, y hace lo que quiere. No vino para reírse y predicar sobre el carácter mudable del amor, sino que sonriendo dio pruebas de su divinidad ayudando a Safo.

Es posible que un segundo poema (31) esté completo: el autor de Περὶ ὕψους, *Acerca de lo sublime,* cita cuatro estrofas que forman un conjunto satisfactorio; pero van seguidas de seis palabras enigmáticas que casi seguro son el principio de una quinta estrofa:

φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν' ὤνηρ, ὄττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἆδυ φωνεί-
σας ὐπακούει
καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὤς με φώναι-
σ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει,
ἀλλὰ †κὰμ† μὲν γλῶσσα †ἔαγε†, λέπτον
δ' αὔτικα χρῷ πῦρ ὐπαδεδρόμηκεν,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἒν ὄρημμ', ἐπιβρό-
μεισι δ' ἄκουαι,
†έκαδε† μ' ἴδρως κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὔται.
ἀλλὰ πὰν τόλματον, ἐπεὶ †καὶ πένητα†

[Me parece igual que un dios el hombre que frente a ti se sienta y a tu lado atento escucha mientras hablas con dulzura y encantadora sonríes. A mí en verdad me sobresalta mi corazón en el pecho; apenas te miro un instante y ya no puedo pronunciar palabra. Al punto la lengua se me seca y un fuego sutil recorre mi cuerpo, no puedo ver con mis ojos, me zumban los oídos, y un sudor frío me invade y toda yo me estremezco, más que la hierba pálida estoy, y siento que poco me falta para quedarme muerta. Pero todo puede soportarse, puesto que...]

El efecto del poema depende de una lista de las reacciones físicas que ocupa los versos 9-16: el carácter directo de estas dos estrofas contrasta con la mayor complejidad sintáctica de las dos primeras. Safo utiliza libremente el encabalgamiento, y apenas hay pausas fuertes en el poema, de manera que todo conduce al clímax de los versos 15-16, clímax que existe acabe o no el poema ahí. Utiliza pocas imágenes, aunque la expresión «fuego sutil» y la comparación «más pálida que la hierba» son chocantes. De nuevo es el estado emocional de la poetisa lo que ocupa la atención crítica: Page lo identifica con los celos, causados al ver a un hombre, «afortunado como los dioses», disfrutando de la compañía de una muchacha a la que ella ama; de acuerdo con otros, Safo está contrastando las reacciones del hombre, «fuerte como los dioses», con su propia falta de autocontrol.

Entre los mejores ejemplos de composición de Safo están dos estrofas de un poema incompleto (16) encontradas en un papiro. Empieza con un priamel, en el que hace una relación de las opiniones de otros sólo para rechazarlas frente a la suya propia:

οἰ μὲν ἰππήων στρότον, οἰ δὲ πέσδων,
οἰ δὲ νάων φαῖσ' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν

ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται.

[Unos dicen que es de jinetes un tropel,
la infantería otros, y ésos que una flota de barcos
es lo más bello sobre la oscura tierra, pero yo digo
que es lo que uno ama.]

En el espacio de una estrofa establece el contraste entre otros tres puntos de vista y el propio, y sitúa de manera inequívoca la palabra ἔραται, «ama», al final. Después de esta bravata inicial reduce la intensidad con la pausada presentación de su prueba: Helena, afirma, era la más hermosa de las mujeres, pero abandonó a marido, hija y padres por Paris. La intensidad vuelve cuando habla de la ausente Anactoria, de la que se ha acordado por la historia de Helena:

τᾶ]ς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κἀμάρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἢ τὰ Λύδων ἄρματα κἀν ὅπλοισι
πεσδομ]άχεντας.

[Yo preferiría ver su andar amable
y el brillo esplendoroso de su rostro
a los carros de guerra de los lidios
marchando con sus armas al combate.]

Los carros y la infantería recuerdan claramente lo marcial de la estrofa inicial, y la descripción de la muchacha es notable por el adjetivo ἔρατον aplicado a su manera de andar —la palabra tiene connotaciones eróticas más fuertes que las del español «amable»— y por el nombre ἀμάρυχμα, una palabra extraña y melodiosa utilizada como un destello.

Existen dos poemas que se ocupan de los amigos ausentes. En uno (94) Safo recuerda a la muchacha que se ha ido y los felices tiempos en compañía, y se acuerda de guirnaldas de violetas y rosas, perfumes, altares, tumbas y lechos blandos. En el otro (96) utiliza la técnica homérica del símil prolongado:

Cuando estuvo entre nosotras, a ti te veía semejante a una diosa, y tu canto entre todos le agradaba. Ahora se distingue entre las damas de Lidia como el sol al ponerse, la luna de rosados dedos vence sobre todas las estrellas; y su luz se esparce sobre el mar salado, y a la vez sobre los campos florecientes. Llueve hermoso rocío y están florecidas las rosas y el suave perifollo y el lozano meliloto. Y ella entre tanto anda a un lado y otro, recordando a su Atis querida con nostalgia en su dulce corazón y su ánimo es devorado por la pena.

La soledad es el tema de cuatro versos famosos (976 *PMG)* cuya autoría ha sido puesta en tela de juicio por Lobel y Page entre otros:

δέδυκε μὲν ἀ σελάννα
καὶ Πληίαδες· μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὥρα,
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.

[Ya se ocultó la luna, y las Pléyades. Promedia la noche. Pasa la hora y yo duermo sola.]

La efectividad de estos versos reposa en su gracioso ritmo, la sencilla estructura paratáctica, parecida a la de la primera estrofa del fr. 16, el encabalgamiento al final del segundo verso y, sobre todo, lo directo del enunciado.

Escritores como Pausanias e Himerio, que conocieron toda su obra, confirman la impresión que confieren los fragmentos de que la mayoría de aquélla era poesía amorosa. A veces no sobrevive más que una breve imagen entre los despojos: «El amor sacudió mi corazón como el viento que cae sobre los robles de una montaña» (47), o «Una vez más el amor, el que afloja los miembros, me sacude, esa criatura agridulce, irresistible» (130). Aquí hay elementos tradicionales, por ejemplo el epíteto λυσιμέλης, «aflojador de miembros», pero γλυκύπικρον, «agridulce», es asombroso, especialmente cuando se aplica a ὄρπετον, una «criatura» o incluso un «monstruo». Un fragmento importante toma la forma de una invitación a Afrodita para que visite un templo:

Ven aquí a este templo sacrosanto de Creta donde hay un riente bosquecillo de manzanos y altares perfumados que huelen a incienso. En él el agua fría gorgotea entre las ramas de los manzanos, todo el lugar está sombreado de rosales, y de las hojas palpitantes nace el sueño. En él un prado donde los caballos pastan capullos y flores que brotan, y las brisas soplan suavemente... Aquí, diosa cíprica, toma... y en doradas copas vierte con gracia el néctar que se mezcla con nuestra fiesta...

En este poema, como en otros, Safo se demora en el detalle, y en algunos de sus versos más melodiosos crea una imagen onírica del paraíso terrenal. La imaginería de manzanas, flores, jardines y caballos es fuertemente erótica, y se recurre a todos los sentidos, vista, olfato, tacto, oído, y hasta gusto, al mencionar el néctar.

En los fragmentos se encuentran temas domésticos de varios tipos. Dice de su hija en 132: «Tengo una preciosa criatura que se parece a las flores doradas, mi querida Cleis, a cambio de la cual no (tomaría) toda Lidia o la encantadora...». Su hermano la afligió al pagar una gran suma de dinero para comprar la libertad de una famosa cortesana de Náucratis: Heródoto (2, 134-35) dice que Safo le ridiculizó en uno de sus poemas, pero también tenemos fragmentos de otro en el que ruega por su seguridad y bienestar.

Los retazos de epitalamios que se han conservado varían mucho en cuanto al tono empleado. Algunos son muy líricos, por ejemplo la invocación de Hés-

pero (104a), o la comparación de la novia con el jacinto, hollado por los pies de los pastores (105c), o con una manzana (105a):

οἷον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρωι ἐπ' ὕσδωι,
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτωι, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπηες·
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεσθαι.

[Como la manzana que roja se yergue en la alta rama,
en lo alto más alto, y los cosecheros la olvidaron;
no, no la olvidaron, sino que alcanzarla no pudieron.]

La ruidosa farsa y el metro lírico de 110a están en contraste descarnado: «Los pies del guardián de la puerta miden siete brazas, y sus sandalias están hechas con cinco costillas de buey; diez zapateros trabajaron duro para hacerlas». El humor de 111 es similar: «¡Alzad en lo alto —¡Himeneo!— el tejado, vosotros, carpinteros —¡Himeneo!—. El novio está llegando, el igual a Ares, mucho más grande que un hombre grande». Safo puede estarse burlando de la convención de que el novio sea de hechura épica: en otro sitio le compara con Aquiles. En cualquier caso está bien documentada la afición por la comparación: los novios son equiparados con esbeltos vástagos o caballos ganadores, las novias con las rosas. Un largo fragmento en papiro (44) describe con vivo detalle la vuelta a Troya de Héctor con su novia, Andrómaca, y es posible que fuera representado en una boda real.

Algunos fragmentos se refieren a su habilidad literaria y a su confianza en que le proporcionará inmortalidad, y en 55 habla duramente de una mujer que carece de tal habilidad:

κατθάνοισα δὲ κείσηι οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν
ἔσσετ' οὐδὲ πόθα εἰς ὕστερον· οὐ γὰρ πεδέχηις βρόδων
τῶν ἐκ Πιερίας, ἀλλ' ἀφάνης κἀν 'Αΐδα δόμωι
φοιτάσηις πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα.

[Descansarás cuando mueras y ni un solo recuerdo de ti tendrán las generaciones venideras, pues no tienes parte en las rosas de Pieria. Ignorada hasta en la mansión de Hades, con sombras invisibles de muertos tratarás cuando hayas levantado por fin el vuelo.]

2. ALCEO

Dionisio de Halicarnaso, comentando el estilo de Alceo, dice que a menudo, si quitáramos el metro, encontraríamos retórica política *(Imit.*, 422), y Horacio, buscando un epíteto único para los cantos de Alceo, los llamó *minaces*, «amenazantes» *(Odas*, 4, 9, 7). La turbulenta política de Lesbos fue la fuente inmediata de inspiración de quizá la mitad de la poesía suya que se conserva. Toda

una generación antes de su nacimiento, la aristocrática familia dirigente de los Pentílidas, que rastreaban su genealogía a través de Pentilo hasta Orestes y Agamenón, fue derrocada, y los tiranos que les sucedieron, Melancro, Mírsilo y Pítaco, son mencionados en los fragmentos de los poemas de Alceo [4]. Él mismo perteneció a una noble familia que compitió sin éxito por el poder político en Mitilene; fue exiliado tres veces, y por fin perdonado por Pítaco. La fecha de su nacimiento está en torno a 620 a. C., quizá incluso 630, y su referencia a su «pecho gris» (50) sugiere que no murió joven.

Uno de los pasajes más largos que se conserva de su poesía (129) nos da idea del vigoroso estilo atestiguado por los críticos antiguos: Alceo, exiliado en algún lugar de Lesbos, pide ayuda a Zeus, Hera y Dioniso:

ἄγιτ' εὔνοον
θῦμον σκέθοντες ἀμμετέρας ἄρας
ἀκούσατ', ἐκ δὲ τῶνδε μόχθων
ἀργαλέας τε φύγας ῤ[ύεσθε·
τὸν Ὕρραον δὲ παῖδα πεδελθέτω
κήνων Ἐ[ρίννυ]ς ὥς ποτ' ἀπώμνυμεν
τόμοντες[
μηδάμα μηδ' ἕνα τὼν ἐταίρων
ἀλλ' ἤ θάνοντες γᾶν ἐπιέμμενοι
κείσεσθ' ὐπ' ἄνδρων οἳ τότ' ἐπικ[άν]ην
ἤπειτα κακκτάνοντες αὔτοις
δᾶμον ὐπὲξ ἀχέων ῤύεσθαι.
κήνων ὀ φύσγων οὐ διελέξατο
πρὸς θῦμον ἀλλὰ βραϊδίως πόσιν
ἔμβαις ἐπ' ὀρκίοισι δάπτει
τὰν πόλιν ἄμμι...

[Con ánimo benévolo escuchad nuestra súplica y libradnos de estas penalidades y el amargo exilio. Que caiga sobre el hijo de Hirras la furia vengadora, ya que hicimos un día juramento solemne de no entregar nunca a ningún compañero, sino morir y quedar revestidos de tierra, derribados por los hombres que entonces mandaban, o matarlos y al pueblo liberar de sus males. Pero entre ellos el Panzudo no habló de corazón, sino que pisoteó alegremente los juramentos y está devorando nuestra ciudad.]

No todo el detalle está claro, pero parece que Pítaco, «hijo de Hirras», había conspirado con Alceo y otros contra Mírsilo y había desertado de la alianza. Los insultos de Alceo a aquél están escritos con mano firme: las alternativas de muerte o victoria están claramente establecidas, dos versos para cada una, 17-20, y las expresiones «revestidos de tierra», «pisoteó alegremente los juramentos» y «devorando nuestra ciudad» son llamativas. «Panzudo» es uno de los variados epítetos oprobiosos que aplicó a Pitaco: Diógenes Laercio mencio-

[4] Para la política en Lesbos, véase Page, 1955, 149-243, y Andrewes, 1956, 92-99.

na también σαράπους y σάραπος, «de pies aplastados», χειροπόδης, «de pies agrietados», γαύρηξ, «fanfarrón», γάστρων, «tripudo», ζοφοδορπίδας, «comedor en la oscuridad», y ἀγάσυρτος, «sucio».

La alegoría del barco del Estado arrojado por la tempestad aparece en dos fragmentos: en uno (6) Alceo habla de olas invadiendo el barco, y llama a sus compañeros a que apuntalen los costados del barco y corran a buscar un puerto seguro. Luego, trasladándose de la alegoría a la realidad, les dice que eviten el miedo fácil, que recuerden la dureza anterior, que muestren constancia y no deshonren a sus antepasados mostrando cobardía. Tres estancias después, la palabra μοναρχίαν, «monarquía», aparece en el texto y un comentario marginal se refiere a Mírsilo. Cabe poca duda de que Heráclito, el erudito homérico que cita los versos del inicio como ejemplo de alegoría, fuera correcto en su interpretación.

Heráclito cita el otro fragmento (326) por la misma razón, declarando que a pesar de las apariencias el poema trata de Mírsilo y su conspiración tiránica contra los habitantes de Mitilene:

ἀσυννέτημμι τὼν ἀνέμων στάσιν·
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,
τὸ δ' ἔνθεν, ἄμμες δ' ὂν τὸ μέσσον
νᾶϊ φορήμμεθα σὺν μελαίναι
χείμωνι μόχθεντες μεγάλωι μάλα·
πὲρ μὲν γὰρ ἄντλος ἰστοπέδαν ἔχει,
λαῖφος δὲ πὰν ζάδηλον ἤδη,
καὶ λάκιδες μέγαλαι κὰτ αὖτο,
χόλαισι δ' ἄγκυρραι...

[No puedo comprender de dónde sopla el viento. Unas veces rueda la ola de un lado y otras del otro; nosotros en medio somos llevados por la negra nave, soportando el terrible mal tiempo. El agua llena la sentina hasta el pie mismo del mástil, dejando ya ver el velamen a través, con grandes desgarrones a lo largo, se ha aflojado la entena y el timón... los dos pies se me quedan enredados...]

Los versos muestran lo mejor de la habilidad de Alceo: empieza el poema, como a menudo, con un verbo, en este caso poco familiar e impresionantemente largo; la palabra στάσις encaja tanto en la descripción de la tormenta como en la alegoría política, puesto que puede denotar o bien la posición de los vientos o bien la lucha civil. Alceo utiliza astutamente la estancia alcaica en los vv. 3-4, en los que el ritmo espasmódico del tercero va seguido por el rápido movimiento del cuarto ilustrando la temeraria fuga del barco. La asonancia en el verso 1 y la aliteración en el 2 y en el 5 son de mucho efecto, y la construcción paratáctica contribuye a dar una gran claridad.

En otro largo poema político (298 Voigt, s262 *SLG)*, Alceo dedica varias estancias al mito de Áyax de Locros, que violó a Casandra en el templo de Atenea cuando los griegos tomaron Troya. Parece que Alceo relaciona el mito

con asuntos contemporáneos en su introducción: «... debemos poner (¿un dogal?) en sus cuellos y (matarles) lapidándoles. Hubiera sido mucho mejor para los aqueos haber matado al hombre que hizo que los dioses se violentaran». Tras dedicar unas nueve estrofas a su relato del crimen de Áyax, Alceo se vuelve a la política contemporánea mencionando a Pítaco: es de suponer que eran él y sus asociados los que, como Áyax, deberían haber sido lapidados por sus crímenes.

Los banquetes debieron de proporcionar la ocasión para estos poemas, y el vino es el tema de muchos de los fragmentos que se conservan. Ateneo, que cita la mayoría de las obras que tenemos sobre este tema, comenta que se encuentra a Alceo bebiendo en todas las épocas y circunstancias. Un retazo menciona la primavera (367): «Oí llegar a la floreciente primavera... mezcla una copa de vino dulce como la miel tan deprisa como puedas». El calor de los días caniculares se da como excusa para beber en varios poemas, en uno de los cuales (347) Alceo remodela versos hesiódicos *(T. y D.,* 582-88) en metro lírico y dialecto lésbico: el detalle es de Hesíodo excepto en el inicio florido, que puede ser un giro popular o una invención colorista:

τέγγε πλεύμονας οἴνωι, τὸ γἄρ ἄστρον περιτἔλλεται,
ἀ δ' ὤρα χαλέπα, πἄντα δὲ δῖψαισ' ὔπἄ καύματος.

[Mójate el pecho con vino: el astro ya está de regreso, la estación es rigurosa, todo bajo el sol da sed.]

Es posible que un poema al invierno (338) haya proporcionado a Horacio la inspiración para su oda a Soracte (1, 9):

ὔει μὲν ὀ Ζεῦς, ἐκ δ' ὀρἄνω μέγας
χείμων, πεπἄγαισιν δ' ὐδάτων ῥόαι...
κάββαλλε τὸν χείμων', ἐπὶ μὲν τίθεις
πῦρ, ἐν δἔ κέρναις οἶνον ἀφειδέως
μέλιχρον, αὐτἄρ ἀμφὶ κόρσαι
μόλθακον ἀμφιβάλων γνόφαλλον.

(3-8)

[Zeus hace llover, y del cielo baja una gran tormenta; las corrientes de agua se quedan heladas... Olvida la tormenta, echa leña al fuego, mezcla con esplendidez el vino, dulce como la miel, y luego túmbate con un blando cojín en cada sien.]

Las frases cortas, la colocación de los verbos al principio de las cláusulas, la estructura paratáctica y el hábil manejo del metro son todos rasgos típicos de Alceo. También aparecen en la siguiente exhortación vigorosa (346):

πώνωμεν· τί τά λὔχν' ὀμμένομεν; δἄκτυλος ἀμέρα.
κἄδ δἄερρε κυλίχναις μεγάλαις, ἄϊτα, ποικίλαις·
οἶνον γἄρ Σεμέλας καὶ Δίος υἶος λαθικάδεον

ἀνθρώποισιν ἔδωκ'. ἔγχεε κέρναις ἔνα καὶ δύο
πλήαις κὰκ κεφάλας, ἀ δ' ἀτέρα τὰν ἀτέραν κύλιξ
ὠθήτω...

[Bebamos. ¿A qué esperar los candiles? Le queda un dedo al día. Descuelga y trae las copas grandes con pinturas, en seguida; porque el hijo de Semele y Zeus el vino les dio a los humanos para olvido de penas. Escancia mezclando una y dos partes y llena hasta el borde los vasos, y que una copa empuje a la otra.]

El primer verso es notable por contener una exhortación, una pregunta retórica y una afirmación justificativa. No sabemos si la llamativa frase δάκτυλος ἀμέρα, «*un dedo de día*», era un lugar común o fue una invención de Alceo; lo cierto es que tras su época era proverbial. El codeo de las copas es otra idea feliz, y Alceo explota el ritmo de Asclepíades para un efecto divertido en ἀ δ' ἀτέρα τὰν ἀτέραν.

Como en los cantos políticos, puede ponerse en escena el mito en un contexto simposíaco: Alceo exhorta a un compañero, Melanipo, para que beba basándose en que sólo podemos disfrutar de una vida, y lo hace aludiendo a la historia de Sísifo, que engañó a la muerte para que le soltara del infierno, pero tuvo que volver y aceptar el castigo; tales hazañas no son para nosotros, dice, y debemos aprovechar la juventud al máximo (38A).

Tenemos un conocimiento considerable de algunos de los himnos escritos por Alceo, y está claro que la pérdida de los originales es una de las más tristes en el campo de la poesía lírica griega. Los «Himnos homéricos», algunos de los cuales al menos pertenecen aproximadamente al mismo período que Alceo, son similares en cuanto que registran los atributos y hazañas de los dioses, y fueron concebidos para entretenimiento de un público secular más que como himnos de culto religioso. Los más largos de los «Himnos homéricos», sin embargo, ocupan varios cientos de versos y utilizan el metro y la técnica épicos, mientras que Alceo escribió cantos cortos en el mismo metro y dialecto que su otra poesía. Podemos conseguir cierta impresión de su forma y escala partiendo de un poema como el himno de Horacio a Mercurio (*Odas,* 1, 10), que está basado, según el comentarista Porfirio, en el himno a Hermes de Alceo (308), y de algunas referencias de los escritores de la Antigüedad. Se conserva el inicio del himno a Hermes:

χαῖρε, Κυλλάνας ὀ μέδεις, σὲ γάρ μοι
θῦμος ὔμνην, τὸν κορύφαισ' ἐν αὔταις
Μαῖα γέννατο Κρονίδαι μίγεισα
παμβασίληϊ.

[Rey de Cilene, yo te saludo, pues mi ánimo quiere celebrarte con un himno, a ti a quien Maya parió en santas cumbres, tras unirse al todopoderoso Cronida.]

Aquí hay semejanzas con el inicio del *Himno homérico a Hermes*, pero probablemente se deben sencillamente al género, y en cualquier caso no podemos decir cuál de los dos poemas es anterior. Alceo usa el cuarto verso corto de la estrofa sáfica para subrayar la majestad de la paternidad de Hermes. Parece que continuaba refiriéndose a la partería de las Gracias y las Horas como nodrizas, material éste que no está en el himno homérico. Pausanias nos dice que Alceo describía el robo de Hermes del ganado de Apolo, y Porfirio añade que en el poema Hermes redondeó la hazaña robando la aljaba de Apolo. Puede que el poema no comprendiera más de cinco de las estrofas de Horacio.

El *Himno a Apolo* (307) fue puesto en un lugar de honor por el editor alejandrino, que hizo de él el primer poema del libro 1. Alceo utilizó su estrofa alcaica favorita: ὦναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλω Δίος, «Señor Apolo, hijo del gran Zeus». No se conserva apenas nada más del texto, pero el sofista Himerio parafrasea su contenido: Zeus dotó a su hijo de la banda dorada para la cabeza, la lira y el carro tirado por cisnes y le envió a Delfos a impartir justicia entre los griegos; pero Apolo fue, en cambio, a la tierra de los hiperbóreos, y pasó allí un año antes de ir a Delfos. Himerio describe el relato de Alceo sobre la llegada del dios como sigue: «Con el ardor del verano y la presencia del dios la lira del poeta también adopta una licencia de verano...: los ruiseñores cantan para él el tipo de canto que cabría esperar que los pájaros cantaran para Alceo, lo mismo que las golondrinas y las cigarras, no proclamando su propia fortuna en el mundo sino hablando del dios en todos sus cantos. Castalia fluye de una manera poética con aguas de plata, y Cefiso se alza pletórico...» También este himno, que no tiene por qué haber tenido más de siete estancias, difiere en lo esencial del himno homérico en su relato de la llegada de Apolo a Delfos.

Los cantos amorosos de Alceo se han perdido, pero Horacio nos dice *(Odas,* 1, 32, 9-12) que entre los temas de su poesía estaban «Venus y el muchacho que siempre va con ella, y Lico, hermoso con sus ojos y su cabello negros». Fue, por tanto, uno de los primeros poetas que cantaron el amor homosexual masculino. Un fragmento enigmático (10B) constituía el inicio de un poema en el que una muchacha hablaba de su desgracia: ἔμε δείλαν, ἔμε παίσαν κακοτάτων πεδέχοισαν, «¡Desgraciada de mí, que comparto todos los males!» Si el poema de Horacio en el mismo raro ritmo jónico *(Odas,* 3, 12) se basaba en él, las desgracias de la muchacha eran las torturas del amor.

La facción política o *hetaireia* debió de proporcionar el público de la poesía de Alceo: parece probable que cantara sus versos a sus amigos y aliados en el banquete del final de la jornada. Los poemas políticos con su invectiva personal son obviamente caseros con este entorno. Uno famoso, del que Horacio se hace eco, empieza: «Ahora debemos emborracharnos y beber con todas nuestras energías, porque Mírsilo ha muerto» (332). El énfasis de Alceo en la amistad (71), promesas rotas (67, 129, 306 fr. 9) y el engaño (68, 69) sugiere un círculo en el que la lealtad era de primera importancia. El fragmento de Áyax

sugiere que incluso los poemas con un contenido mitológico considerable pudieron ser esencialmente políticos. El mismo hecho de la bebida no era sólo una manera de olvidar derrotas militares, traiciones o las durezas del exilio (73, 335): se consideraba como una oportunidad para probar los verdaderos sentimientos del hombre, y, dentro de este contexto, habría que considerar los fragmentos como «vino, querido muchacho, y verdad» (366) y «el vino es una mirilla hacia dentro del hombre» (333). La poesía amorosa también pertenece a él: «si he de disfrutar del banquete, solicito que sea invitado el encantador Menón» (368). Podemos añadir que sus compañeros debieron de compartir su entusiasmo por la poesía, puesto que la mera existencia de cientos de poemas cortos muy elaborados, así como de himnos, es una prueba de que había un público favorable y bien informado.

3. ÍBICO [5]

Íbico, como Estesícoro, procede de la Magna Grecia: nació en Regio y fue enterrado en la misma ciudad, pero cambió Occidente por la corte de Polícrates, tirano de Samos entre 533 y 522, aproximadamente. No es seguro que escribiera monodia. Es conocido como compositor de poemas narrativos con los mismos temas y en el mismo estilo que Estesícoro, y el largo fragmento en papiro que se le atribuye (282a) tiene la estructura triádica de la poesía coral. Pero la naturaleza fuertemente personal y erótica de sus fragmentos más conocidos (286, 287) y el hecho de que el colega de Íbico en Samos fuera Anacreonte, la mayor parte de cuya obra es monódica, deja lugar a la posibilidad de que parte de su obra fuera para ejecución en solo.

El fr. 286 puede considerarse como una reelaboración de la comparación de Safo del amor con un viento de gran fuerza:

ἦρι μὲν αἵ τε Κυδώνιαι
μαλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ *ποταμῶν*, *ἵνα Παρθένων*
κᾶπος ἀκήρατος, αἵ τ' οἰνανθίδες
αὐξόμεναι σκιεροῖσιν ὑφ' ἕρνεσιν
οἰναρέοις θαλέθοισιν, ἐμοὶ δ' ἔρος
  οὐδεμίαν κατάκοιτος ὥραν.
†τε† ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων
Θρηίκιος βορέας ἀίσ-

[5] Los poemas y fragmentos de Íbico y Anacreonte van numerados siguiendo la numeración marginal de *PMG*, pero a veces el texto difiere.

σων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέαις μανί-
αισιν ἐρεμνὸς ἀθαμβὴς
ἐγκρατέως πεδόθεν τινάσσει
ἁμετέρας φρένας.

[En primavera, los membrillos regados por las aguas corrientes de los arroyos, allí en el huerto intacto de las Vírgenes florecen, y rebrotan y crecen los racimos debajo de los tallos umbrosos de los pámpanos. Pero conmigo el amor no descansa en ninguna estación, sino que, como el tracio Bóreas inflamado por el rayo, se precipita desde la casa de Cipris con abrasadores delirios, tenebroso e impertérrito agita con fuerza desde la raíz mi corazón.]

Íbico contrasta la regularidad estacional de la naturaleza con su amor omnipresente que no conoce estaciones, y pone además en contraste la tranquilidad de la naturaleza, que ilustra con la repetida aliteración vocálica de los seis primeros versos, y la dureza del ataque del amor. Es adecuada la imagen de κατάκοιτος: el amor «no descansa» en ninguna estación. Al describir el viento del amor, Íbico intercala sus epítetos: ἐρεμνός, «oscuro», sugiere las nubes arrastradas por el viento, mientras que ἀθαμβής, «desvergonzado», se refiere más bien a un Amor personificado.

La imaginería del fr. 287 es igualmente chocante:

Ἔρος αὖτέ με κυανέοισιν ὑπὸ
βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος
κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει-
ρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει·
ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον,
ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήραι
ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα.

[Otra vez Eros me mira con lánguidos ojos debajo de sus párpados azules, y con múltiples hechizos me lanza en las redes inmensas de Cipris. Tiemblo en verdad cuando se acerca, como un caballo de carreras ganador de trofeos antaño que, en torno a la vejez, vuelve renuente a competir con los carros veloces.]

La metáfora de la caza en la que Eros conduce a la presa a las redes de Afrodita va sucedida suavemente por la imagen de la carrera de caballos, y hay tanto humor como *pathos* en la descripción del caballo viejo, victorioso en días anteriores, pero ahora renuente a la competición. En el fr. 288 se dirige Íbico a un joven con un lenguaje igualmente rico, que recuerda más la poesía coral que la monodia:

Εὐρύαλε γλαυκέων Χαρίτων θάλος, 〈Ὡρᾶν〉
καλλικόμων μελέδημα, σὲ μὲν Κύπρις
ἅ τ' ἀγανοβλέφαρος Πει-
θὼ ῥοδέοισιν ἐν ἄνθεσι θρέψαν.

[Euríalo, flor de las Gracias brillantes, mimado por las Horas de hermosos cabellos, Cipris y la Persuasión, la de párpados suaves, te criaron entre capullos de rosas.]

No hay otro poeta griego primitivo que expresara su amor con esta elaboración de himno.

El poema coral escrito para Polícrates (282a) es insípido en comparación. Los primeros 35 versos del fragmento hablan de la caída de Troya y mencionan a los troyanos y griegos de los que el poeta no hablará o no podrá hablar; uno de los guerreros griegos, se nos dice, rivalizaba con el troyano Troilo en belleza: y el poema termina a la manera de Píndaro asegurando que Polícrates tendría fama imperecedera, gracias a su habilidad poética y a la fama del escritor. Esta obra sorprendente ha sido considerada como muestra de lo que el poeta ofrecía a su potencial patrono, como *recusatio* en la que declara su intención de evitar temas épicos a favor de la poesía amorosa, y como simple glorificación del hijo de Polícrates del mismo nombre. Puede que Íbico afirmara este propósito en el principio del poema, hoy perdido.

4. ANACREONTE

Anacreonte nació en la ciudad jonia de Teos, en Asia Menor, y cuando Harpagón, general de Ciro, atacó las ciudades costeras griegas, navegó con el resto de los teanos a Tracia, donde fundaron Abdera h. 540 a. C. Luego le encontramos en la corte de Polícrates de Samos, cuya tiranía está fechada hacia los años 533-522, y tras el asesinato de su patrono fue conducido a Atenas por Hiparco, hijo de Pisístrato, el cual durante la tiranía de su hermano Hipias fue responsable de cuestiones culturales. Es posible que Anacreonte viviera en Atenas tras el asesinato de Hiparco en 514, o puede que marchara a Tesalia: se le atribuyen epigramas escritos para el dirigente tesalio Equecrátidas y su mujer Diseris (frs. 107, 108 Diehl). Si es verdad que visitó Tesalia, debió de volver a Atenas y pasar gran parte de lo que le quedaba de vida allí: se dice que entonó cantos a Critias, abuelo del político ateniense del mismo nombre, y que disfrutó con la poesía de Esquilo. Debió de nacer h. 570 y morir h. 485; también es fama que vivió 85 años.

La mayoría de su poesía trataba del amor y el vino: Máximo de Tiro (37, 5) resumía su contenido como «el cabello de Esmerdies y Cleóbulo, los caramillos de Batilo y el canto jónico», pero Cicerón *(Tusc. Disp.,* 4, 71) exagera cuando dice que era toda erótica. Los banquetes debían de dar ocasión para que se representara; desde luego, Critias le llamó συμποσίων ἐρέθισμα, «la provocación del banquete» *(Aten.,* 13, 600d). La política samia aparece dos veces en los fragmentos; se conserva un poema satírico y hay datos sobre otros,

y también sabemos que escribió poesía coral, aunque no se conserva nada, excepto un fragmento dudoso de los cantos de doncella.

Anacreonte no escribe con el estilo rico y sensual de Íbico, pero se apoya para su efecto en un trabajo cuidadoso, la elegancia y el ingenio. Estas cualidades pueden verse en su invocación a una joven, escrita con un ritmo trocaico alegre, que contribuye mucho a darle viveza (417):

πῶλε Θρηικίη, τί δή με λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα
νηλέως φεύγεις, δοκεῖς δέ μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;
ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἄν τοι τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι,
ἡνίας δ' ἔχων στρέφοιμί σ' ἀμφὶ τέρματα δρόμου·
νῦν δὲ λειμῶνάς τε βόσκεαι κοῦφά τε σκιρτῶσα παίζεις·
δεξιὸν γὰρ ἱπποπείρην οὐκ ἔχεις ἐπεμβάτην.

[Potrilla tracia, ¿por qué me miras de lado y despiadada te escapas y crees que no sé nada sabio? Pues ten por seguro que muy bien podría ponerte freno y brida y con las riendas en la mano hacerte dar la vuelta a los linderos del estadio; pastas en los prados y juegas, brincando ligeramente porque no tienes un jinete hábil que te cabalgue.]

La imagen es común en la poesía griega y a veces es utilizada groseramente, como en Aristófanes, y a veces delicadamente, como aquí y en muchos de los cantos de doncella de Alcmán. Los caballos tracios eran famosos, pero si el poema fuera dirigido a una muchacha tracia, ello habría añadido encanto. Aquí hay un toque gracioso en el adverbio νηλέως, «sin piedad», que pertenece al lenguaje épico y es utilizado con un efecto de burla de lo heroico.

Otro encuentro con una muchacha forma el material de uno de los más ingeniosos poemas de Anacreonte, en el que en un espacio muy corto se afirman muchas cosas y se sugieren muchas otras (358):

σφαίρηι δηὖτέ με πορφυρῆι
βάλλων χρυσοκόμης Ἔρως
νήνι ποικιλοσαμβάλωι
   συμπαίζειν προκαλεῖται·
ἡ δ', ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου
Λέσβου, τὴν μὲν ἐμὴν κόμην,
λευκὴ γάρ, καταμέμφεται,
   πρὸς δ' ἄλλην τινὰ χάσκει.

[De nuevo el rubio Eros me tira su purpúrea pelota y me invita a jugar con la niña de las sandalias de fantasía. Pero ella, como procede de Lesbos, la de las orgullosas ciudades, encuentra defectos en mi cabeza que está cana, y mira boquiabierta a otra niña.]

Anacreonte sitúa la escena de este drama en miniatura en su primera estrofa: se ha enamorado, esta vez de una muchacha que se distingue por su complicado calzado; la descripción, como la de la «potrilla tracia», sin duda servía para identificarla ante el público. La calidad pictórica de la estancia es notable:

cada nombre va acompañado de un epíteto colorista, para que quede en contraste lo blanco de la cabeza del poeta. En la segunda estrofa Anacreonte engaña a sus oyentes más de una vez antes de revelar la verdad del asunto: Lesbos es distinguida por un adjetivo épico, εὐκτίτον, que atrae la atención sobre sus hermosas ciudades antiguas, y la sugerencia de que una muchacha de ese mundo pueda considerar el estatus social de Anacreonte demasiado mezquino para ella; pero la razón que da de hecho para rechazarle es la edad de Anacreonte. La triste verdad es reservada para el último verso del poema: no se olvidaban las proclividades de Safo y sus amigas, y como ellas esta muchacha procede de Lesbos. Sólo tiene ojos para otra muchacha, y se concentra en ella, boquiabierta en su abstracción [6]. El poema, que empezó con colores brillantes y alegres imágenes, acaba encontrando defectos mutuos y con el áspero silbido del verbo χάσκει.

El Amor, jugador de pelota en este poema, representa otros papeles, como el de boxeador (396), jugador de dados (398), herrero (413). En otro poema no es el amor, sino el mismo muchacho amado, el que representa el papel de auriga (360):

ὦ παῖ παρθένιον βλέπων,
δίζημαί σε, σὺ δ' οὐ κοεῖς,
οὐκ εἰδὼς ὅτι τῆς ἐμῆς
ψυχῆς ἡνιοχεύεις.

[Muchacho de ojos virginales, te persigo pero no me haces caso, porque no ves que de mi alma tienes las riendas.]

Esta corta estancia es un buen ejemplo de la técnica de Anacreonte: el v. 1 es notable por la aliteración, los vv. 2-4 por el ritmo y cuasi-rima que da solidez a la estructura de la estrofa. Crea casi una antítesis en el v. 2 yuxtaponiendo los pronombres σέ, σύ. La estancia se traslada con seguridad al impresionante verbo épico ἡνιοχεύεις con su inesperada metáfora.

Un poema (357) toma la forma de una plegaria a Dioniso, al que se pide que aconseje a Cleobulo que acepte el amor del cantor. No era Dioniso el receptor obvio de esta plegaria, pero Anacreonte, como Alceo, probablemente cantó este canto con una copa de vino ante él. No hay una *distinción tajante* entre la poesía erótica y la de banquetes. Nos imaginamos como escenario típico una fiesta de bebedores todos varones ofrecida por Polícrates o Hiparco: el contenido de los poemas de Íbico sugiere que la corte de Polícrates apreciaba los poemas sobre el amor homosexual [7], y Tucídides (6, 54, 3 y sigs.) nos dice que fue la pasión homosexual lo que condujo al asesinato de Hiparco.

---

[6] Los estudios más recientes toman ἄλλην τινά como referencia a otra κόμη distinta de la cabellera de la cabeza de Anacreonte: véase Woodbury, 1979a, para una bibliografía completa.

[7] Ateneo, probablemente argumentando a partir del contexto de los poemas de Anacreonte, dice (12, 540e) que Polícrates era «apasionadamente devoto de la compañía de varones»; cf. Eliano, *V. H.*, 9, 4.

Anacreonte y otros poetas de la segunda mitad del siglo VI en adelante muestran dos actitudes con respecto a beber vino. Aun habiendo una exhortación directa a la orgía sin restricciones, un pequeño grupo de los poemas de Anacreonte aconsejan la moderación: queda prohibida la parranda con alboroto y gritos al estilo escitio, en favor del beber moderadamente y cantar hermosos himnos (356b); y en dísticos elegíacos, el medio usual para la poesía reflexiva y la escritura establecida, dice (fr. eleg. 2 West):

> οὐ φιλέω ὃς κρητῆρι παρὰ πλέωι οἰνοποτάζων
> νείκεα καὶ πόλεμον δακρυόεντα λέγει,
> ἀλλ' ὅστις Μουσέων τε καὶ ἀγλαὰ δῶρ' Ἀδροδίτης
> συμμίσγων ἐρατῆς μνήισκεται εὐφροσύνης.

[No amo al hombre que mientras bebe su vino junto al recipiente de mezclar lleno habla de peleas y tristes guerras, sino al hombre que mezclando los espléndidos dones de las Musas y Afrodita mantiene la fiesta agradable en su mente.]

La poesía amorosa, aquella por la que Anacreonte mismo fue tan famoso, es lo que debería cantar el bebedor civilizado, no poesía de tema épico o los cantos de política violenta de Alceo.

Cuando Anacreonte escoge un tema político, escribe un himno en su metro lírico acostumbrado (348):

> γουνοῦμαί σ', ἐλαφηβόλε,
> ξανθὴ παῖ Διός, ἀγρίων
> δέσποιν' Ἄρτεμι θηρῶν,
> ἥ κου νῦν ἐπὶ Ληθαίου
> δίνηισι θρασυκαρδίων
> ἀνδρῶν ἐσκατορᾶις πόλιν
> χαίρουσ', οὐ γὰρ ἀνημέρους
> ποιμαίνεις πολιήτας.

[A ti te imploro, cazadora de ciervos, rubia hija de Zeus, Ártemis soberana, Señora de las fieras montaraces. Tú que ahora, sin duda, observas vigilante desde arriba, sobre las aguas turbulentas del Leteo, a un pueblo de valientes, alegre, porque no pastoreas un rebaño de salvajes ciudadanos.]

El poema debía de continuar con una petición a Ártemis para que defendiera al pueblo de Magnesia, la ciudad del río Leteo, cerca de la cual había un templo de Ártemis Leucofriene. Anacreonte habla de ellos como valientes y civilizados para recordar que son griegos, ciudadanos de una ciudad griega (πόλιν... πολιήτας), aunque al presente soportan el yugo persa y Magnesia es el cuartel general de un sátrapa persa. Como siempre, Anacreonte escribe con mano firme, dejando clara su intención con la aliteración del v. 8 y la metáfora de la pastora, apropiada para Ártemis.

Los temas satíricos están documentados por un verso aislado sobre un afeminado que «no casó sino que fue casado» (424), y por los versos, posiblemente un poema completo, sobre el arribista Artemón (388), que antaño llevaba ropa raída, tenía dados de madera en los oídos, frecuentaba bajas compañías y estaba a menudo en dificultad con la ley:

νῦν δ' ἐπιβαίνει σατινέων χρύσεα φορέων κατέρματα
παῖς ⟨ὁ⟩ Κύκης καὶ σκιαδίσκην ἐλεφαντίνην φορεῖ
γυναιξὶν αὔτως ⟨ἐμφερής⟩.

(10-12)

[Ahora monta en carroza y lleva pendientes de oro, el hijo de Kika, con una sombrillita de marfil, igual en todo a una dama.]

No sólo es el ascenso social de Artemón lo que se satiriza, sino también lo afeminado de su indumentaria.

La solemnidad es escasa en Anacreonte, pero en un poema el tema es el carácter final de la muerte:

πολιοὶ μὲν ἡμὶν ἤδη
κρόταφοι κάρη τε λευκόν,
χαρίεσσα δ' οὐκέτ' ἥβη
πάρα, γηραλέοι δ' ὀδόντες,
γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλὸς
βιότου χρόνος λέλειπται·
διὰ ταῦτ' ἀνασταλύζω
θαμὰ Τάρταρον δεδοικώς·
'Αίδεω γάρ ἐστι δεινὸς
μυχός, ἀργαλῆ δ' ἐς αὐτὸν
κάτοδος· καὶ γὰρ ἑτοῖμον
καταβάντι μὴ ἀναβῆναι.

[Canosas ya tengo las sienes y blanca la cabeza, ya se fue la graciosa juventud y tengo viejos los dientes; ya no es mucho el tiempo que me queda del dulce vivir. Por eso a menudo lloro, por el miedo que tengo del Tártaro. Pues terrible es el abismo del Hades y penoso el camino de bajada... pues seguro que para el que baja no hay vuelta.]

Las cláusulas cortas y la estructura paratáctica son un medio efectivo para este catálogo de quejas, y el quiasma de los vv. 1-2 y el frecuente encabalgamiento evitan cualquier sensación de monotonía. La posición de las palabras es especialmente llamativa en los versos 3 y 5, donde los adjetivos χαρίεσσα, «graciosa», y γλυκεροῦ, «dulce», son inmediatamente anulados por la negación οὐκέτι, «ya no». El verbo raro ἀνασταλύζω, «lloro», se alza impresionante al principio de la segunda mitad del poema, y la repetición del prefijo κατα- en los dos últimos versos insiste en el mensaje. Aunque el pensamiento es lúgubre, Anacreonte lo expresa en sus versos ligeros y frívolamente ana-

creónticos, dando lo que Kirkwood ha llamado «un aire algo macabro» al poema [8]. Aquí, como en otros lugares, encontramos la gracia de la que se enorgullecía Anacreonte: χαρίεντα μὲν γὰρ ἄιδω, χαρίεντα δ' οἶδα λέξαι, «pues canto cantos graciosos, y sé cómo decir palabras graciosas» (402c).

5. ESCOLIOS

Algunos de los cantos de bebedores de los monodistas eran corrientes en la Atenas del siglo v bajo el denominador de «escolios». Un fragmento de los *Convidados* de Aristófanes (223 K) dice: «Toma uno de los escolios de Alceo o Anacreonte y cántamelo», y en las *Avispas* la habilidad para cantar escolios se representa como marca del huésped civilizado en una fiesta de bebedores.

Ateneo conserva una colección de veinticinco «escolios áticos», la mayor parte de los cuales debió de componerse en Atenas a finales del siglo VI o principios del v. La mayoría son estancias de cuatro versos con ritmo eolio, y probablemente se cantaban con una o dos melodías estándar. Los más conocidos tienen contenido político [9]: el austero lamento por camaradas muertos en Leipsidrio (907) pertenece claramente a los círculos alcmeónidas, mientras que el canto de Harmodio, del que se conocen varias versiones, pudo pertenecer a facciones que rehusaron apoyar a los alcmeónidas para el establecimiento de la democracia (893):

ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξίφος φορήσω
ὥσπερ ῾Αρμόδιος κ' ᾿Αριστογείτων
ὅτε τὸν τύραννον κτανέτην
ἰσονόμους τ' ᾿Αθήνας ἐποιησάτην.

[Llevaré mi espada en una rama de laurel, como hicieron Harmodio y Aristogitón cuando mataron al tirano e hicieron de Atenas una ciudad con igualdad de derechos.]

La amistad leal, un tema favorito de Alceo, es ensalzada en cuatro canciones (889, 892, 903, 908), y hay plegarias a Atenea, y a Deméter y a Perséfone para que protejan la ciudad (884, 885). Las estancias en dísticos son más ligeras de tono (900):

εἴθε λύρα καλὴ γενοίμην ἐλεφαντίνη
καί με καλοὶ παῖδες φέροιεν Διονύσιον ἐς χορόν.

[Ojalá pudiera convertirme en una bonita lira de marfil, y que hermosos muchachos me llevaran hasta el coro de Dioniso.]

---

[8] Kirkwood, 1974, 173.

[9] Los escolios van numerados por la numeración marginal de *PMG*.

Ateneo dice que los escolios podían cantarse en coro o sucesivamente en torno a la mesa, o por los mejores cantores entre los presentes, y hace proceder la palabra σκόλια, «cantos torcidos», de su curso irregular entre los huéspedes. En las *Avispas* de Aristófanes (1222 y sigs.) al viejo Filocleón se le pide que «recoja» escolios de sus compañeros de fiesta, y lo hace improvisando el segundo verso cada vez que se le da el primero. Cualquiera que sea su origen, la colección de Ateneo se había convertido en tradicional, ya fuera por razones de contenido político o por la alta calidad de su concisa expresión lírica.

VIII

LÍRICA CORAL EN EL SIGLO V

1. INTRODUCCIÓN

El desarrollo de la lírica monódica en el siglo VI hacia una mayor variedad, expresividad y flexibilidad en poetas como Safo, Alceo, Íbico y Anacreonte no puede probarse en el caso de la lírica coral. Ya sea por accidente histórico, por la popularidad de la monodia o por la decadencia real del género, se ha conservado muy poca lírica coral entre Estesícoro y Simónides. Tenemos algunos versos de Laso de Hermíone (702-706 *PMG),* del que se dice que introdujo los concursos ditirámbicos en Atenas bajo Pisístrato y compitió contra Simónides (cf. Aristófanes, *Avispas,* 1410 y sig.) [1]. También escribió un poema asigmático, *Centauros* (704 *PMG),* y un poema sobre la muerte de los hijos de Niobe (706 *PMG).* Un peán de un tal Tínico de Calcis, quizá en el siglo VI, ganó la admiración tanto de Esquilo como de Platón *(Ión,* 534d, 707 *PMG),* pero sólo se conserva una pequeña frase.

Seguramente no disminuyeron las ocasiones religiosas y sociales para la poesía coral. Por el contrario, las representaciones y concursos musicales siguieron teniendo un papel importante en la vida cultural de los siglos VI y V en Grecia, tanto en festivales públicos, ya fueran locales o panhelénicos, como en las cortes y casas de tiranos y nobles, una importante fuente de patronazgo para poetas viajeros. Himnos, peanes, ditirambos y partenios siguieron representándose en celebraciones religiosas, mientras que los encomios, endechas, epitalamios y odas de victoria eran encargados por dirigentes o nobles para fiestas privadas. Muchas de estas últimas, como veremos en el caso de Píndaro, se hacían públicas de hecho, como despliegue de la magnificencia que afirmaba la alta categoría del organizador dentro de la comunidad.

[1] Sobre Laso de Hermíone, véase *GLP,* 318; Else, 1965, 73 y sig.; Privitera, 1965, *passim; DTC,* 13-15. Para la lírica coral en general entre Alcmán y Simónides, véase Schmid-Stählin, I, 1, 468 y sig.

Ayudada por la expansión de los grandes festivales públicos, como las Dionisíacas y Panateneas atenienses en el siglo VI, y estimulada por los agitados acontecimientos políticos de principios del V —el ascenso de los poderosos Estados tiránicos sicilianos, la derrota de los persas y los cartagineses, la afirmación consiguiente de la polis griega y sus tradiciones—, la lírica coral alcanzó un nuevo florecimiento en la primera mitad del siglo V en la obra de Simónides, Píndaro y Baquílides.

Junto a los numerosos festivales locales para los que compusieron sus cantos poetas corales como Alcmán o Estesícoro, los cuatro grandes festivales internacionales, Olímpicos, Píticos (en Delfos), Nemeos e Ístmicos, cobraron una importancia especial para la lírica coral en el siglo V. Se celebraban con un elaborado cuidado las victorias atléticas, reservando para todos los tiempos la gloria en un monumento cantado imperecedero. La mayoría de las odas de victoria o epinicios de Píndaro, el más grande corpus de una sola persona que se conserva en lírica coral, celebraban victorias de estos cuatro festivales. Desde los tiempos helenísticos, los poemas están divididos en cuatro libros de acuerdo con el festival en cuestión (en las citas, *infra, O.* = *Odas olímpicas, P.* = *Píticas, N.* = *Nemeas, Í.* = *Ístmicas).* Encargadas por el vencedor o su familia, estas odas se representaban en el festival o, más comúnmente, en la celebración en la ciudad originaria del vencedor a su retorno triunfante. Si el vencedor era un dirigente, como Hierón de Siracusa, Terón de Acragante o Arcesilao de Cirene, las celebraciones podían tener categoría de importantes festivales estatales (parece el caso de la *Pítica* 1 y posiblemente de la *Pítica* 4), y el poeta apuntaba entonces a la grandeza y solemnidad apropiadas para la ocasión. Aunque la lírica coral en este período continúa reflejando los temas religiosos y el tono de sus inicios, por ej. cantos de celebración de los dioses, hay un interés más consciente por el arte literario, la seriedad moral de la poesía y las preocupaciones intelectuales, políticas o estéticas.

2. SIMÓNIDES

Simónides de Ceos es un buen ejemplo de cómo funcionaba dentro de su marco religioso el espíritu humanístico de la lírica coral de fines del siglo VI y principios del V. Su larga vida (557-56 a 468) fue testigo tanto del florecimiento del último arte arcaico como de la turbulencia y cambio que llevaron al período clásico. Muy viajero, instalado tanto en las cortes de los tiranos como en la Atenas democrática, con encargos para componer importantes epigramas dedicatorios en las Guerras Médicas, celebrado por su sabiduría en asuntos prácticos tanto como por la habilidad de su arte, Simónides no tiene una influencia importante sobre la poesía de Baquílides (su sobrino) y Píndaro, sino que también puede reivindicar el derecho a ser considerado precursor de la ilustración sofista.

No se conserva ningún poema completo. El fragmento más importante es parte de una oda para Escopas de Tesalia (542) [2]. Platón cita largos pasajes del poema como muestra de la habilidad interpretativa de Protágoras *(Protág.*, 339a-46d). Por la naturaleza de la cita y nuestra ignorancia del género al que pertenece (las posibilidades más probables son el encomio y la endecha) hay muchas incertidumbres. La opinión más difundida (muy apoyada por el nuevo fragmento oxirrinco, 541) es que Simónides está criticando la definición tradicional del hombre «bueno», «noble» o «con éxito» *(agathós, esthlós)*. Esa «bondad» o «nobleza» dependen de consecuciones y posesiones externas (riqueza, honor, proezas en batalla), que son demasiado inseguras para formar una base real de la excelencia humana. En su lugar, Simónides subraya la intención, la justicia que beneficia a la ciudad, el reconocimiento de la fragilidad de la vida:

> Alabo y quiero a todo aquel que no hace por su gusto daño a nadie *(aischrón)*, pero con la necesidad ni siquiera los dioses luchan... Me basta el que no es demasiado indefenso *(apálamnos)*, el que sabe qué justicia beneficia a la ciudad, el sensato y sano. No haré reproches, porque el número de necios es enorme. Todo lo que no se haya revuelto con lo malo *(tà aischrá)* es noble *(kalá)* (542, 27-40).

A los absolutos heroicos de la tradición aristocrática opone Simónides una ética tolerante, flexible, que tiene plenamente en cuenta la tensión entre la probidad interna y la incertidumbre de la fortuna. Por esta razón el poema podría interesar a Protágoras. Píndaro también puede desafiar los valores de un mecenas, como en sus consejos a Hierón en *Píticas* 1 y 2. Aun así, Píndaro se identifica con la ética heroica, mientras que Simónides adopta su vocabulario sólo para analizarlo y darle un nuevo valor, como hace en el caso de palabras como *agathós, kakós, aischrós* («agradable», «mezquino», «vergonzoso»). Su estilo tajantemente antitético expresa esta misma tensión entre lo nuevo y lo tradicional. Podemos notar el contraste entre la formulación homérica de «todos los que de nosotros disfrutamos de los frutos de la tierra extensamente asentada» (...εὐρυέδεος ὅσοι καρπὸν αἰνύμεθα χθονός) y el coloquialismo casi despreocupado de «cuando lo encuentre (al hombre sin tacha), os mandaré noticias» (ἐπὶ δ' ὔμὶν εὑρὼν ἀπαγγελέω, 24-26).

«Más triste que las lágrimas de Simónides» (Catulo, 38, 8): esta expresión proverbial refleja la celebridad de las endechas de Simónides *(thrénoi)* y el poder de su *pathos*. Dionisio de Halicarnaso *(De comp. verb.*, 26) cita un fragmento de veintisiete versos que describe a Dánae abandonada con su hijo pequeño Perseo (543). Dionisio admira la fluidez y unidad de los ritmos, pero el pasaje es notable igualmente por sus espléndidos contrastes entre el mar

---

[2] Para más explicaciones, véase Apéndice. Los fragmentos de Simónides están numerados según la numeración marginal de *PMG.*

salvaje y oscuro y el niño dormido, y entre el escenario elaboradamente descrito (versos 1-12) y la sencillez de las palabras iniciales de Dánae (7-9):

ὦ τέκος οἷον ἔχω πόνον·
σὺ δ' ἀωτεῖς, γαλαθηνῶι
δ' ἤθεϊ κνοώσσεις...

[Oh, hijo mío, qué pena tengo; pero tú duermes, niño de pecho, querido, dormitas...]

Encontramos un *pathos* similar en un fragmento de dos versos (quizá de una endecha) en el que los seguidores del mítico rey Licurgo de Nemea «lloraron por el infante de la coronada de violetas (Eurídice) que expiró su dulce vida» (ἰοστεφάνου γλυκεῖαν ἐδάκρυσαν | ψυχὰν ἀποπνέοντα γαλαθηνὸν τέκος, 553). Es esta habilidad para presentar situaciones humanas básicas afectando sencillez, pero con la proporción justa de detalle poético, lo que le valió a Simónides su gran predicamento como escritor de epigramas funerarios.

Con Simónides, el epinicio, u oda a la victoria, es reconocido como forma literaria completa, coincidiendo con la creciente importancia de las competiciones atléticas en el siglo VI. De los epinicios de Simónides, no obstante, sólo se conservan unos retazos diminutos (incluyendo los hallazgos de papiros recientes, 511, 519). El juego de palabras sobre la «tonsura» de Kríos, «Ariete» (507), y la pretensión de que un atleta vencedor sobrepasa incluso a Polideuces y a Heracles sugieren un tono menos solemne y reverente que el de Píndaro [3]. Simónides también compuso poemas corales sobre temas históricos relacionados con las Guerras Médicas, incluyendo la *Batalla de Artemision* (532-35), la *Batalla de Salamina* (536) y la *Endecha por los caídos en las Termópilas* (531); se conservan nueve versos de esta última. Algunos retazos recientemente publicados de los papiros oxirrincos proporcionan pequeñas adiciones a nuestros datos escasos para los *Peanes*. Un fragmento parece describir el nacimiento de Ártemis y el momento en que Leto «gritó cuando el augusto dolor de parto la abrumó» (519, fr. 32), una escena con la que podemos comparar dos pasajes de Píndaro (*O.*, 6, 43 y *N.*, 1, 35).

Los fragmentos existentes revelan un rico repertorio de temas míticos, que van de leyendas heroicas familiares, como las de los Argonautas, Teseo, quizás el sacrificio de Ifigenia (544, 550-51, 608), a lo fantástico: Talos guardando Creta (568) o las hijas de Anio, que cambian todo lo que tocan en vino, aceitunas y grano (537). Tenemos atisbos de lo que debieron de ser escenas brillantes y emotivas. «Longino» compara la descripción por Simónides del fantasma de Aquiles en Troya con el final de *Edipo en Colono* (557); la descripción por Píndaro de las Musas cantando en el entierro de Aquiles da quizá alguna idea de lo que pudo ser esa escena (*Í.*, 8, 62-66). Se conservan algunos versos

[3] Véase Page, 1951b, 140-42.

espléndidos que describen a los pájaros y peces que siguen a Orfeo cuando canta (567) y un estremecedor pasaje dactílico pronunciado por una mujer abandonada, como Dánae (571): ἴσχει δέ με πορφυρέας ἁλὸς ἀμφιταρασσομένας ὀρυμαγδός, «el rugido del mar ascendente rompiendo por todas partes me sobrecoge».

Aunque Simónides usa adjetivos compuestos y epítetos decorativos y coloristas que caracterizan la poesía lírica arcaica final, es igualmente notable por su moderación y equilibrio. Los críticos de la Antigüedad admiraban su «suavidad y elegancia» (Cicerón, *De nat. deor.*, 1, 22) y su «composición suave y decorativa» (Dion. Hal., *De comp. verb.*, 230; cf. Quintiliano, 10, 1, 64). Al lado de los detalles sensuales de pasajes como el 597, «Golondrina azul oscuro, gloriosa mensajera de la primavera de suave perfume», o la descripción de los «días tranquilos» (508) se mantiene el austero estilo gnómico de la oda sobre los muertos en las Termópilas (531) con su sucesión de breves cláusulas antitéticas y pesados nombres, su parquedad adjetival y su casi total ausencia de lenguaje figurativo. El fragmento 521 puede ilustrar la alabanza de Dionisio a Simónides por su «elección de palabras y su exactitud para combinarlas»:

ἄνθρωπος ἐὼν μή ποτε φάσῃς ὅ τι γίνεται αὔριον
μηδ' ἄνδρα ἰδὼν ὄλβιον ὅσσον χρόνον ἔσσεται·
ὠκεῖα γὰρ οὐδὲ τανυπτερύγου μυίας
οὕτως ἁ μετάστασις.

[Siendo humano, no digas nunca qué va a pasar mañana, ni, si ves feliz a un hombre, cuánto tiempo le durará la dicha. Porque ni siquiera el movimiento de la mosca de alas finas es más rápido que el mudar de los mortales.]

La única palabra decorativa en el pasaje es «de alas finas» (τανυπτέρυγος). Destacando entre la generalización sin adornos que la acompaña, forma un sugestivo «correlativo objetivo» de la fragilidad de la condición humana.

Los poetas corales del siglo v reflejaron a menudo su arte y su significado. Como Píndaro, Simónides afirma el poder del canto sobre las fuerzas violentas de la naturaleza (595; cf. Píndaro, fr. 94b, 11-20 Snell). También como Píndaro, Simónides cita y comenta la tradición poética anterior (542, 564, 579), y puede que se defendiera de su rival más joven (602; cf. Píndaro, *O.*, 9, 48-49). Son especialmente interesantes dos fragmentos relacionados con su arte: «Las apariencias son violentas incluso con la verdad» (598), y «La pintura es poesía silenciosa, la poesía es pintura que habla» (Plut., *De glor. At.*, 3, 346 y sig.). Siguiendo una tradición que puede rastrearse desde Homero, Hesíodo y Solón (cf. *Odisea,* XIX, 203; Hes., *Teog.*, 27-28; Solón, fr. 29 West), Simónides subraya el poder del arte poético para crear ilusiones o hasta falsedades, a diferencia de Píndaro que insiste solemnemente en la Verdad (véase *infra)* [4]. Simó-

[4] Véase Detienne, 1967, 109 y sigs.; Thayer, 1975, 13-19.

nides se hizo notar por cobrar altos precios, pero su actitud aparentemente mercenaria también refleja una concepción de su arte diferente: es la práctica profesionalizada de una artesanía de las palabras, no el don inspirado por las Musas o los dioses. En esta secularización de su arte es posible que ayudara a abrir camino al movimiento sofista [5].

3. PÍNDARO

Píndaro es el más brillante de los poetas corales del siglo v. Nació cerca de Tebas, probablemente en 518, recibió parte de su educación en Atenas y escribió una oda temprana *(P.,* 7) para el alcmeónida Megacles en el año del ostracismo de éste (486) [6]. El medismo de Tebas en las Guerras Médicas debió de suponer una tensión para los que tenían fuertes simpatías por los valores griegos de orden, disciplina y valor en la batalla. Según una anécdota en la *Vita,* Tebas le multó con mil dracmas (diez mil en Isócrates, *Antid.,* 166) por componer un ditirambo a Atenas (fr. 76 Snell). Cierto número de pasajes expresan su incomodidad en estos años *(Í.,* 5, 48 y sigs.; *Í.,* 8, 10-16, frs. 109-10 Snell). Posiblemente estas tensiones provocaron a su estancia en Sicilia entre 476 y 474, donde compuso la *Olímpica* 1 para Hierón de Siracusa y las *Olímpicas* 2 y 3 para Terón de Acragas.

La obra de Píndaro cubre medio siglo. Escribió su primera oda *(P.,* 10) en 498, la última *(P.,* 8) en 446. Las odas más majestuosas datan de las dos décadas entre 480-460: *O.,* 1-3; *O.,* 6, 7, 13; *P.,* 1-5; *P.,* 9; *N.,* 1, 9; *Í.,* 3-5; *Í.,* 8. Entre las últimas, son especialmente impresionantes las odas *N.,* 7 y 8, *Í.,* 7 (que pueden no ser tardías), y *P.,* 8. Las fechas de los epinicios, sin embargo, son a menudo inciertas. Los escolios dejan muchos sin fechar, y cuando proponen una fecha, ésta no es siempre fiable [7].

Aunque hay muchos fragmentos de poemas perdidos [8], especialmente de los *Peanes,* los epinicios son la obra más importante de Píndaro y constituyen con mucho el corpus de poesía coral griega de lectura constante más grande desde la Antigüedad clásica a la era bizantina y desde el Renacimiento hasta nuestros días. Desde Horacio hasta Hölderlin, e incluso después, hasta Ezra Pound, influyeron poderosamente sobre el concepto moderno de «oda» y el alto estilo de la inspiración poética.

[5] Véase Detienne, 1967, 105-19; Gentili, 1972, 77 y sig.

[6] *P. Oxi.,* 2438, añade algunos detalles nuevos sobre la vida de Píndaro y ayuda a confirmar la fecha de su muerte. Para una crítica de investigación de las antiguas *Vidas* y los datos biográficos en los escolios, véase Lefkowitz, 1975b, 71-93, y 1978, 460-62.

[7] Véase Fränkel, 1961, 385-97; Lefkowitz, 1975a, 173-85.

[8] Los fragmentos se citan siguiendo a Snell y Maehler, 1975. Hay una explicación útil de los nuevos fragmentos de papiro en Lesky, 177-208, y en Griffith, 1968, 65-82.

Para los críticos de la Antigüedad, Píndaro representaba el estilo «severo» o «rudo» (αὐστηρὰ ἁρμονία), difícil por su audaz orden de palabras, abruptas transiciones, altura en el pensamiento y la expresión. Horacio le compara con un águila remontándose y un torrente precipitándose *(Odas,* 4, 2); «Longino» le equipara a un vasto incendio *(Subl.,* 33, 5). Ateneo habla de Píndaro el de la «gran voz» (13, 564c).

A pesar del «programa» convencional que el autor de epinicios debe seguir (alabanza del vencedor y su familia, su generosidad, antepasados, mención de victorias anteriores, amistad y obligación entre poeta y vencedor) [9], tiene aún un amplio margen de flexibilidad. Puede variar los epítetos ornamentales, las invocaciones, el ritmo y el metro; puede contraer o alargar imágenes o mitos.

Durante ciento cincuenta años el principal problema de los estudiosos de Píndaro ha sido la cuestión de la unidad de la oda [10]. Entre los que piensan que la oda tiene unidad hay en esencia dos campos: uno de ellos encuentra esa unidad en el contenido, una idea o pensamiento unificador *(Grundgedanke)* o una imagen sola que se mantiene; el otro la encuentra en criterios formales. Este último ha aparecido en primer plano recientemente en la obra de Bundy y Thummer, que se han preocupado de las convenciones formales que gobiernan el movimiento de la oda [11]. Pero si la unidad de «pensamiento» o «idea» es demasiado abstracta y conceptual, el punto de vista formulario de Bundy es sumamente rígido. El epinicio de Píndaro es más que una secuencia cuidadosamente estructurada de motivos encomiásticos. Aunque utiliza claramente secuencias formularias y temas y expresiones tradicionales, su unidad es más orgánica que mecánica. La progresión del pensamiento y el significado en una oda no depende sólo del desarrollo lineal «horizontal» de ciertos temas programáticos, sino también de una asociación metafórica «vertical» de imágenes y símbolos y del paralelismo entre metáfora y actualidad, mito y presente histórico.

Mientras que la opinión de Norwood de que cada oda tiene su unidad en un solo símbolo es demasiado estrecha y a menudo bastante arbitraria [12], parece que Píndaro de hecho entreteje mito e imágenes más o menos densamente en distintas odas, desarrollando resonancias entre mitos o grupos paralelos de imágenes relacionadas dentro de una oda. En la *Olímpica* 1, por ejemplo, los paralelismos y contrastes entre Pélope y Tántalo y entre Hierón y Pélope, las imágenes de luz y oscuridad, la comida y el hambre, las fiestas y el aislamiento, el movimiento hacia arriba y hacia abajo, todo ello se intercala dentro de un esquema complejo que no puede encerrarse en una sola «idea» o «imagen», pero que es vital sin embargo para la estructura y el movimiento del poema.

---

[9] Este aspecto de la oda pindárica fue estudiado por Schadewaldt, 1928; véase también Hamilton, 1974, esp. 3-25.

[10] Véase Young, 1964, con un excelente estudio de la cuestión; también Köhnken, 1971, 1-18, 227-32.

[11] Bundy, 1962; Thummer, 1968-69; Hamilton, 1974.

[12] Véase Norwood, 1945, caps. 5-7.

Los temas de agua, oro, luz que nace de la oscuridad en el proemio se repiten en las dos narraciones míticas de Pélope y Poseidón (26-27, 71-87). La «brillantez» y «gloria rutilante» del vencedor, Hierón, encuentra resonancias en el culto a Pélope en Olimpia (compárese 14 y 22-24 con 90-95).

La primera *Pítica* proporciona un ejemplo especialmente claro y poderoso de cómo el paralelismo y el contraste se intercalan dentro de una estructura compleja con unidad. El análisis extenso que se ofrece aquí pretende ser más ejemplar que exhaustivo.

Escrita como una especie de himno de coronación para la fundación por Hierón de su nueva ciudad Etna, la *Pítica* 1 se mueve a través de una serie de analogías de extensión en constante aumento entre el orden político de las ciudades bien gobernadas, el orden moral y estético de la danza, la música y la poesía, el gobierno del universo por Zeus Olímpico y el orden físico de la naturaleza. La invocación propia de un himno a la «lira dorada, posesión legítima y conjunta de Apolo y las Musas de trenzas violetas» (1-2), establece un paralelismo entre la música y la danza en el momento presente, «el paso que inicia la brillantez festiva» (2), y la música de los dioses en el Olimpo. Así, las Musas relacionadas en general con la lira en 1-2 reaparecen en un escenario más específicamente olímpico al final de la antistrofa (13). La lira que marca la danza entre los hombres (1-4) también calma la violencia de Zeus y de su trueno, del águila y del tosco Ares en el Olimpo (5-13). Esta afirmación simbólica y emblemática del triunfo del orden sobre el caos es desarrollada a continuación tanto en el mito como en la realidad histórica, tanto en escenarios locales como remotos. Etna, mencionada tres veces en la oda, es a la vez parte del contexto de la fiesta presente, una manifestación del orden divino en el castigo del monstruo Tifón (19b-28) y la expresión del orden político en la nueva fundación de Hierón (60-66). Como la «columna celestial» que proscribe al monstruo (κίων οὐρανία, 19b), el volcán también es el vínculo físico entre el Tártaro inferior (cf. 15) y el Olimpo superior. Así es en sí mismo un signo visible de un mundo ordenado: la coherencia espacial es paralela a la coherencia moral.

En el amplio contexto temporal de los acontecimientos históricos, este mismo orden encuentra su materialización en las victorias griegas sobre las tropas persas, cartaginesas y etruscas (71-80b), equivalentes en el plano humano y político del monstruoso Tifón. También tienen una analogía mítica más cercana y humana en la derrota de los troyanos por los griegos, a la que se alude en el mito del doliente Filoctetes, un paradigma para el enfermizo Hierón (50-57). Los dos grandes éxitos de Hierón, la fundación de Etna (60) y la derrota de los etruscos en Cumas (72), aseguran el orden político de formas complementarias: la primera acción, en paz, crea una polis griega con «libertad otorgada por los dioses» (61); la segunda, en guerra, preserva a los griegos de la «dura esclavitud» (75). Por tanto, Etna y Cumas encarnan el orden creado por Hierón como rey. Es significativo que, en el plano mítico, Etna y Cumas también estén combinadas en el orden cósmico establecido por Zeus (17-19), el rey portador

del cetro de dioses y hombres (cf. 6), en su represión de Tifón, símbolo del desorden cósmico. La lava ardiente que el Etna arroja al mar (21-22, 24b) es paralela al lanzamiento por Hierón de la juventud etrusca al mar en Cumas (74) para frenar su arrogancia (72). La represión (cf. συνέχει, 19b) de Tifón al que el volcán «empuja hacia abajo» (πιέζει, 19), por otra parte, contrasta con la suave subida y caída del águila de Zeus dormida en el Olimpo, arrullada por la magia de la lira de Apolo (6, 8-9). El águila soñolienta «alza su líquido dorso» (ὑγρὸν νῶτον αἰωρεῖ, 9), mientras el monstruo, «confinado» en las profundidades del Tártaro en lo más hondo de «la cumbre y la llanura de capas negras» del Etna, tiene «toda la espalda» (ἅπαν νῶτον, 28) arañada y desgarrada por esta manifestación más dura del orden de Zeus.

La hermosa descripción del Etna como «nodriza eterna de la aguda nieve, de cuyas profundidades arroja las fuentes más santas de fuego inaccesible» (20-22), no sólo incorpora la terrorífica «maravilla» (26) de una erupción volcánica al marco del orden olímpico, sino que también hace explícita la tensión casi digna de Heráclito de opuestos que este orden encierra. En el fondo de los contrastes físicos de tierra y cielo (cf. 19b), fuego y agua, calor y frío (20-22), oscuridad y luz (23-24), subyace una polaridad más compleja de fuerza y gentileza. El Etna es la «nodriza» (20b) de la fría nieve, así como la fuente de la llameante y humeante lava (22-23). Estos torrentes ígneos son «sacratísimos» (21) y se asocian al olímpico Hefesto (25): es decir, son una manifestación del fuego y la fuerza al servicio del orden, no la *Uis consili expers* del monstruo. Incluso en el proemio, el fuego de Zeus es algo que debe ser «mitigado» por la pacífica armonía de la Lira Dorada (5-6). La Lira también calma la violencia del águila de Zeus, con su pico peligrosamente corvo (cf. 8), y encandila el corazón de «Ares el violento» (10-11). El Zeus que protege el monte Etna, «cumbre de la tierra de hermosos frutos» (30), y el Apolo que «ama la fuente Castalia del Parnaso» (39b, contrastando con las «fuentes» de fuego del Etna en 22) ejemplifican el aspecto más dulce de la fuerza real y marcial exhibida en Cumas.

La música simbólica de la lira tiene estos dos aspectos desde el principio mismo: su sonido tranquiliza y encandila (1-13), pero también es un «grito» *(boá)* que puede atemorizar a aquellos a los que «Zeus no mantiene en su aprecio» (13). En el plano de la actualidad histórica, la «armoniosa calma» (σύμφωνος ἡσυχία, 70) que el poeta invoca para el hijo de Hierón, Deinomenes, dirigente de Etna, contrasta con el grito de guerra y los gruñidos de los derrotados etruscos en Cumas (ἀλαλατός, ναυσίστονον, 72). A mayor distancia, pero todavía más en la historia que en el mito, la alusión al tirano siciliano Falaris, famoso porque hacia asar a sus víctimas en un toro de bronce (95), puede sugerir los gritos que simulaban cruelmente los bramidos del animal. En cualquier caso, la «mala reputación» de Falaris contrasta con el buen nombre de la «amable excelencia» del rey Creso (93-96). Las liras en las reuniones festivas se niegan a honrar a Falaris (97-98). Estas liras nos hacen retroceder a

la simbólica Lira Dorada de la invocación (φόρμιγξ, 1, y φόρμιγγες, 97). También aquí la ocasión festiva presente se hace transparente a todas aquellas ocasiones de canto cuya tarea *(inter alia)* es distinguir la virtud del vicio, celebrar y perpetuar la fama de los nobles y condenar a los viciosos; de ahí el cercano paralelismo entre las «liras» que no admiten a Falaris y la «Lira Dorada» que lleva la «brillantez festiva» (2) de la celebración presente de Hierón (cf. 1-4 y 97-98).

El fuego con el que el «despiadado» Falaris asaba a sus víctimas (95) también contrasta con el fuego metafórico que relumbrará desde el yunque de la lengua de Hierón (86-87), y así se reanuda la antítesis entre los aspectos violentos y creativos de Zeus y del fuego del Etna (5 y sig., 21 y sigs.). De la misma forma, la mala fama que «hunde» a Falaris (κατέχει, 96) es un eco del efecto de la Lira Dorada que «hunde» al águila en el sueño (κατασχόμενος, 10) y el poder armado de Hierón que obligó al grito de guerra etrusco a permanecer en sus cuarteles (κατ' οἶκον... ἔχῃ, 72) o, con una puntuación distinta, «a mantener su violencia en casa». Al mantenerse la importancia del sonido armonioso o discordante, en la oda, «el grito de guerra» queda prácticamente personalizado.

La relación entre Creso y Falaris, sin embargo, invierte la consecuente oposición de lo griego y lo bárbaro. Ahora el monarca oriental es el ejemplo de «amable excelencia»; el griego, de despotismo cruel. También nos hemos trasladado, con Falaris, del oro al bronce (1 y 95). El yunque de bronce de Hierón en la metáfora de 86 y sig., por tanto, tiene una resonancia ominosa en el comportamiento de su predecesor siciliano (95). Puede ser que Píndaro señale la violencia destructiva inherente a todo poder absoluto, ya sea el rayo de Zeus o el reinado de Hierón.

Empezando y acabando con música y con la importancia de «un buen nombre» (99b; cf. 96-98), Píndaro también subraya el hecho de que la poesía también tiene su poder. Sus «encantamientos» son también «flechas» (κῆλα en 12 tiene ambos significados), igual que el canto de las Musas lo mismo puede calmar que aterrorizar (6 y sigs. y 13 y sig.). En cierto sentido, todas las odas de Píndaro celebran el poder de la poesía a la vez que la proeza del vencedor. El poeta que canta la «debida medida» *(kairós,* 81; cf. 57) y une los «límites de muchas cosas en un pequeño recinto» (81 y sig.) mantiene el equilibrio entre extremos potencialmente peligrosos, entre el poder destructor y el poder ordenador. Enseña el *kairós* de esta fuerza que puede ser liberada para el bien o para el mal.

La *Pítica* 1 muestra a Píndaro en su concepción más amplia de su papel poético. Se mueve entre el presente y el pasado, el mito y la historia, el Olimpo y el Tártaro, lo griego y lo bárbaro, para revelar los paradigmas universales en los que el éxito presente debe tomar su lugar para ser plenamente significativo. Su lira, como el cetro del rey o el rayo de Zeus, descubre las analogías ocultas entre los órdenes cósmico, político, moral y natural. El poeta

establece en la tierra la «calma armoniosa» (70) que la Lira Dorada crea en el Olimpo.

Al alabar al vencedor, el poeta no está sólo glorificando a un atleta especialmente afortunado. A través de la metáfora, la generalización gnómica y el paradigma mítico, el epinicio busca vincular la victoria presente con el mundo atemporal del mito y situarla dentro de los dominios comunes de valores, el *Wertewelt* (utilizando el término de H. Fränkel), de la sociedad aristocrática [13]. El «propósito» de la oda, por tanto, trasciende su inmediata función encomiástica, pues es tarea del poeta relacionar la victoria con los problemas últimos de la vida: cambio, sufrimiento, los dioses, los ritmos de la naturaleza, la vejez y la muerte. El vencedor ejemplifica los más altos ideales de disciplina, energía, generosidad, belleza, gracia. Su *areté* o virtud no es sólo una cuestión de virtudes competitivas o habilidad técnica, sino que lleva consigo las más tranquilas «virtudes cooperativas» (término de Adkins [14]) de la «justicia», «contención», «legalidad», «tranquilidad» *(dike, sophrosyne, eunomía, hesychía).* A través de la forma disciplinada y el esfuerzo creativo, la oda, como la victoria misma, permite al hombre conquistar la «oscuridad», el caos y la muerte (cf. *O.*, 1, 81-84; *N.*, 7, 11-16; *P.*, 8, 92-97).

El estudio por Bundy de los elementos formularios en Píndaro ha tenido una consecuencia importante. Las referencias a la envidia, el peligro, el silencio y las fórmulas gnómicas que frecuentemente rompen el mito y dan lugar a una transición a un nuevo tema *(Abbruchsformel)* no pueden leerse como alusiones seguras a acontecimientos de las vidas del vencedor o el poeta. De ahí que la alegorización histórica y biográfica de Píndaro, que alcanzó su punto culminante en el *Pindaros* de Wilamowitz, 1922, debe ser reexaminada críticamente. Píndaro alude a menudo abiertamente a acontecimientos históricos *(P.*, 1; *Í.*, 5; *Í.*, 8, son los ejemplos más claros) y a veces a experiencias personales *(P.*, 8, 56-60; *N.*, 7, se mantiene controvertida) [15]. Pero ahora debemos ser más cautos a la hora de descubrir alusiones ocultas al declive del poder de Tebas y a los avances de Atenas en poemas como *Í.*, 7; *N.*, 8; *P.*, 7.

Las marcas características del estilo de Píndaro son la grandeza y lo sublime. Afirma casi como un principio de su arte el realizar introducciones impresionantes *(O.*, 6, 1-4). De ahí que empiece sus odas con una imaginería arquitectónica o escultórica monumental *(O.*, 6; *P.*, 7; *N.*, 5) o con una afirmación gnómica voluminosa enmarcada en antítesis dinámicas *(O.*, 1; *N.*, 6) o con una invocación resonante a un lugar *(O.*, 14; *P.*, 2; *P.*, 12) o una diosa («Amable Tranquilidad, hija de la Justicia, tú que haces ciudades de gran poder y guardas las llaves más altas de los concejos y de la guerra», *P.*, 8).

---

[13] Véase Fränkel, 1962, 559-67 (488-96 de la trad. ingl., 1975).

[14] Adkins, 1960.

[15] Véase Lloyd-Jones, 1973, 127-37; Köhnken, 1971, 37-86. El cuidadoso estudio de Woodbury, 1979b, de las bases históricas y geográficas del mito de Neoptólemo tiende a apoyar la conexión de los escoliastas entre *Peán* 6 y la *Nemea* 7.

Aunque Píndaro destaca sobre sus contemporáneos por su rico lenguaje decorativo y floridos adjetivos compuestos, es especialmente eficaz en sus vivos destellos de detalle o toque de *pathos;* los hijos de Bóreas «sus espaldas hacen temblar con alas púrpuras» *(P.,* 4, 182 y sig.); las lágrimas que caen de los ojos del viejo Esón cuando busca a su hijo largo tiempo perdido, ahora «el más apuesto de los hombres» *(P.,* 4, 120-24): Alcmena saltando desnuda de su lecho del parto para salvar a su hijo recién nacido de las serpientes de Hera mientras Anfitrión blande su gran espada *(N.,* 1, 50-52); Belerofonte sobre Pegaso disparando contra las amazonas «desde el frío seno del vacío éter» *(O.,* 13, 88). Hay amplias variaciones de humor, desde el *pathos* del dolor de Polideuces sobre su hermano moribundo en *N.,* 10 a la sensualidad de la unión de Zeus con Egina en el *peán* 6 donde «las doradas trenzas de la bruma cubrieron de sombra la espina dorsal de la tierra», o la flamígera brillantez de la llegada de la primavera en un ditirambo en el que, entre mezcla de rosas, violetas, flautas y danzas, «en la entrada de la cámara de las estaciones vestidas de carmesí las flores nectáreas se abren en una primavera fragante» (fr. 75 Snell).

Los mitos de Píndaro se despliegan a través de unos pocos gestos grandiosos, majestuosos, que destacan sobre un fondo de elementos grandes, a menudo simbólicos: el mar, el cielo, o la montaña, la oscuridad o el fuego. Así Yamo, como Pélope en *O.,* 1, llama al dios en la noche desde el río *(O.,* 6, 57-63); el fuego rodea el rescate por Apolo del niño Asclepio del cuerpo de su madre en la llameante pira *(P.,* 3, 36-46); Áyax se hinca la espada en el pecho «en la oscura noche» *(Í.,* 4, 38-40). Incluso la maciza *Pítica* 4, que contiene la narrativa de Píndaro más expansiva, más «baquilídea», salta hacia delante y hacia atrás entre las diversas fases del mito, dice profecías dentro de la profecía, e insiste en el vasto alcance del tiempo y la sucesión de las generaciones (cf. 54-65) antes que la simple sucesión del acontecimiento continuado. A veces Píndaro rechaza abruptamente un mito que le parece indigno de un dios o héroe, como en la historia de los dioses comiéndose a Pélope *(O.,* 1, 51 y sig.) o la historia del asesinato de Foco por sus medio hermanos Peleo y Telamón *(N.,* 5, 9-18). Ciertas odas carecen de mito plenamente desarrollado, y en algunas un grave aforismo o apotegma hace las veces de embellecimiento poético fundamental (por ej., *O.,* 11; *N.,* 6; *N.,* 11).

La audacia de las metáforas de Píndaro rivaliza con la de su contemporáneo Esquilo. En ocasiones, una violenta metáfora es casi una adivinanza. «El fruto del olivo en tierra cocida al fuego» llevado en vasos totalmente adornados describe el ánfora llena de aceite ganada en los juegos panateneos *(N.,* 10, 35-36); un manto ganado como premio es «cálida medicina contra los fríos aires» *(O.,* 9, 97). No usa estas expresiones, como podría hacerlo un poeta helenístico, para mostrar erudición o agobiar al lector con su oscuridad enigmática. Más bien este tipo de metáforas sirven para transfigurar y exaltar todo aquello que está relacionado con la victoria. Las metáforas mezcladas de Píndaro tienen un propósito similar: intensifican el efecto de la

concreción y la exuberancia sensoriales cruzando diferentes dominios de la experiencia. Así elevan la alegría festiva de la ocasión e incluso añaden cierto carácter lúdico, como en el elogio de Teóxeno (cf. 123 Snell).

Píndaro es el más concreto de los poetas. Incluso lo que podríamos considerar abstracciones o procesos psicológicos tiene una tangibilidad física: «La nube del olvido» (*O.*, 7, 45); «las hojas de la lucha» (*Í.*, 8, 47); «las flores de la legalidad» (*Peán* 1, 10); «necesidades soldadas a martillo» (fr. 207 Snell). La virtud, *areté*, puede «florecer» y (dentro de la misma oda) «escalar una torre» (o, según otra interpretación, «fortificar una torre», *Í.*, 5, 17 y 44 y sig.); los honores son «sembrados» (τιμαὶ φυτευθέν, *P.*, 4, 69).

Posiblemente atacando a Simónides por su concepción secular del arte (véase *supra*, págs. 253-254), Píndaro protesta enérgicamente contra la idea de que trabaja por un sueldo (*Í.*, 2). Es un «profeta de las Musas» y el servidor de la Verdad, *Aletheia*, a su vez hija de Zeus (*O.*, 10, 3-6; *Peán*, 6, 6; fr. 205 Snell) [16]. La poesía enseña, confiere fama y da placer. Pero para él la poesía no es sólo cuestión de mieles, guirnaldas, líquidos dulces. También está asociada al misterio del mar y la violencia del viento (*N.*, 7, 79; fr. 94b, 13 y sigs. Snell), con las flechas y la jabalina (*O.*, 2, 83-85; *P.*, 1, 43-45; *N.*, 7, 71 y sig.), con el águila que se apodera de su presa sangrienta (o leonada) con sus garras (*N.*, 3, 80-82; cf. *N.*, 5, 21). El canto puede ser un «encantamiento» curativo, medicinal, o una droga (*N.*, 4, 1-5), pero también es una sirena peligrosa que atrae al hombre hasta su muerte (*Peán*, 8, 70-79). En la *Pítica* 12 rastrea el origen de la flauta hasta el doloroso lamento de muerte de Medusa [17]. La «gracia» o «encanto» (*charis*) del canto se adapta a todo lo que proporciona alegría a los mortales (*O.*, 1, 30; cf. *O.*, 14, 5 y sigs.); incluso el juego cambiante de las palabras elaboradas puede también oscurecer la verdad con falsedades dignas de una meretriz (*O.*, 1, 28-29; cf. *N.*, 8, 25, donde podemos contrastar la «falsedad variada» que conduce a la muerte de Áyax con la significación positiva del «arte variado» de Píndaro o *poikilía* en *N.*, 8, 15). Como «arte» o «habilidad» (*sophía, mechané*), la poesía, como cualquier arte, puede ser mal utilizada para distorsionar el auténtico valor de los hombres y de sus consecuciones. El verdadero poeta utilizará su arte para la verdad, no para la ganancia o *kérdos:* éste último es un concepto que Píndaro asocia frecuentemente con los aspectos astutos, peligrosos del «arte» (cf. *N.*, 7, 14-24; *Í.*, 2, 5-12; *P.*, 3, 54 y 113-14). El *logos* del poeta sirve a los dioses, a la vida, al renacimiento; por encima y en su contra se alzan la envidia y la calumnia que cortan la «vida» o «florecimiento» de los grandes éxitos o, en términos míticos, dan muerte al gran Áyax (*N.*, 7, 23-32; *N.*, 8, 25-34; contrástese con *Í.*, 4, 36-46).

---

[16] Véase Bowra, 1964, cap. 1; Davison, 1968, 289-311; Svoboda, 1952, 108-20.

[17] Véase Schlesinger, 1968, 275-86; Köhnken, 1971, 117-53.

En Píndaro la religión olímpica del principio del período clásico encuentra su plena majestad expresiva. Retrata estudiadamente a los dioses como dignos y solemnes, manteniendo el orden y suprimiendo la injusticia *(O.,* 1; *P.,* 1-3; *P.,* 8), compadeciendo *(N.,* 10) e incluso perdonando *(O.,* 7, 45 y sigs.), guardianes útiles de la civilización y la moralidad. Píndaro celebra a Apolo por su omnisciencia *(P.,* 3, 27-30; *P.,* 9, 44-49) y por el arte de la curación, la música y la profecía *(P.,* 5, 63-69), a Atenea por inventar la flauta *(P.,* 12), a Heracles, por explorar la tierra y el mar *(N.,* 3, 23-26) y por plantar árboles para dar sombra a los juegos olímpicos *(O.,* 3). Suprime o reinterpreta mitos que muestran la violencia, lujuria o mezquindad de los dioses *(O.,* 1, 46 y sigs.; *O.,* 9, 35-39). Los amores de Zeus y Apolo son ordenados y conducen a la fundación de grandes ciudades y familias *(O.,* 6; *O.,* 9; *P.,* 9, *Peán* 6).

Incluso los dioses retienen un elemento de fuerza inescrutable. Como dice el proemio de la *Nemea* 6, el puro poder, *dýnamis,* sitúa a los dioses aparte de los mortales en su remoto «cielo de bronce». Los rasgos antropomórficos, como los amores de los dioses, se mantienen, pero a menudo dotados de un significado nuevo. Zeus y Poseidón son conquistados por la lujuria hacia Ganimedes y Pélope, respectivamente *(O.,* 1, 40-45), pero la pasión de Poseidón representa un papel importante en la fundación de los ritos de Olimpia *(O.,* 1, 75-96). «Eros agarró» tanto a Zeus como a Poseidón, pero obedecen a la profecía de «Temis la de sabios consejos» *(Í.,* 8, 29-37). La cólera de Apolo casi destruye a los inocentes a la vez que a los culpables, hasta que invierte su decisión y salva al nonnato Asclepio *(P.,* 3, 34-42). «Hera, la del trono de oro, reina de los dioses», puede ejecutar su cólera contra el niño Heracles *(N.,* 1, 37-40), pero también esto es parte de la «ley solemne de Zeus» *(N.,* 1, 72).

Aunque no es un innovador religioso, parece que a Píndaro le impresiona la creencia del sur de Italia en la vida tras la muerte y la purga y transmigración de las almas. Estas ideas inspiran parte de lo más rico de su poesía *(O.,* 2; frs. 129-34 Snell; cf. fr. 94a). Sin embargo, Píndaro puede estar reflejando aquí las creencias de sus patronos sicilianos más que las propias [18]. La controversia sobre lo que Píndaro creía de verdad nunca podrá llegar a un término, pero está claro que al menos podía responder a esas concepciones con profunda simpatía.

Esa simpatía es tanto más probable cuanto que al parecer fue susceptible de tener experiencias visionarias *(Vita Ambrosiana,* pág. 2, 1 y sigs., Drachmann) y que las incorporó a su poesía *(P.,* 8, 56-60; frs. 37 y 95 Snell). Aún más importante es su convicción de que «el fulgor que concede Zeus» *(P.,* 8, 96-97) o la «clara luz de las melodiosas gracias» *(P.* 9, 89-90) pueden iluminar la brevedad y oscuridad de la vida de los mortales. Como Platón, se preocupa de los momentos en que la vida presente deja ver una realidad más duradera, la eterna belleza de los dioses. En esos momentos las Musas o las Gracias

[18] Buena explicación en Bowra, 1964, 92 y sigs.; Zuntz, 1971, 83-89.

están presentes entre los hombres (*N.*, 5, 22 y sigs.; *P.*, 3, 88 y sigs.; *Í.*, 8, 61 y sigs.; cf. *O.*, 1, 30 y sigs.; *O.*, 14, 5 y sigs.). El famoso pasaje del final de su última oda llega tan cerca como cualquier afirmación aislada puede hacerlo en el presentimiento de esta visión de su arte (*P.*, 8, 95-97):

ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ' οὔ τις; σκιᾶς ὄναρ
ἄνθρωπος. ἀλλ' ὅταν αἴγλα διόσδοτος ἔλθῃ,
λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν καὶ μείλιχος αἰών.

[Efímeros somos. ¿Qué es uno? ¿Qué no es? Sueño de una sombra
es el hombre. Mas cuando llega el esplendor, enviado por Zeus,
hay un luciente fulgor sobre los hombres y una dulce existencia.]

4. BAQUÍLIDES

Hasta 1897, cuando F. G. Kenyon publicó un papiro que contenía partes sustanciales de catorce epinicios y seis ditirambos, Baquílides era poco más que un nombre. Pocos descubrimientos han resultado tan sensacionales para la recuperación de un poeta de alta calidad virtualmente desconocido. Las fechas del nacimiento y muerte de Baquílides son inciertas. Más joven que Píndaro, y sobrino de Simónides, nació en Ceos quizá en torno a 510 a. C. [19]. La mayoría de sus obras parece que datan de entre 485 y 452, más o menos, aunque son las fechas más tardías que podemos fijar (*Odas* 6 y 7).

Desde que «Longino» estableció su poco halagüeña comparación entre la suavidad completa de Baquílides y el ardor que abarca toda la obra de Píndaro (*Subl.*, 33, 5), Baquílides ha sufrido por la comparación con su gran contemporáneo. Pero quizá es más honrado considerar a Baquílides como el sucesor de la tradición de Estesícoro de lírica narrativa extensa más que como rival de Píndaro. Le preocupa más que a Píndaro narrar historias *per se;* y las características de la recitación oral son bastante más evidentes en su poesía: su narrativa está marcada por una ociosidad graciosa, una plenitud de claridad y detalle y una confianza profunda por la composición cerrada (repetición verbal que señala la reposición de un tema después de una digresión en una especie de efecto *da capo).* El arte del rapsoda, podemos recordar, floreció con fuerza en vida de Baquílides.

Los mitos de Baquílides se distinguen no sólo por su fluidez y gracia de movimiento, sino también por su *pathos,* su alta proporción de discurso directo y especialmente por la riqueza y lustre de sus epítetos. No hay diferencia apreciable entre sus epinicios y sus ditirambos en cuanto al estilo, excepto que los últimos tienen una proporción mayor de narración. Sus virtudes aparecen

[19] Para las pruebas, véase Severyns, 1933, 15-30, que argumenta sin éxito a favor de una fecha de nacimiento anterior a 518-17. La fecha de Apolodoro es 507.

especialmente en *Odas* 3, 5 y 17, que relatan respectivamente las historias de Creso en la pira, el encuentro de Heracles y Meleagro en el Hades y el reto de Minos a Teseo. De especial interés son también las *Odas* 11 (la locura de las hijas de Preto), 13 (la quema por los troyanos de los barcos griegos), 15 (Ulises y Menelao en Troya para gestionar la vuelta de Helena) y 16 (el plan de Deyanira para untar la túnica de Heracles con el filtro mágico de la sangre de Neso). La *Oda* 18 es interesante por su forma: un diálogo entre Egeo y el coro relata las hazañas juveniles de Teseo a medida que se acerca a Atenas [20].

Los epinicios de Baquílides comparten muchas de las convenciones y motivos de los de Píndaro. Hay invocaciones brillantes (5, 1 y sigs.), un vivo sentido espacial (cf. 14B, 4-8), rica narración mítica. Ambos poetas tratan los peligros de la envidia, compensada por los valores de la gloria duradera que el poeta confiere (cf. 13, 199-225), la generosidad del vencedor y su adecuada exhibición y uso de la riqueza (cf. 3, 13 y sig.), la atadura del poeta a la amistad o la hospitalidad *(philía, xenia)* con el vencedor (3, 16; 5, 49), los límites de la felicidad humana. Ambos poetas usan imágenes similares para el éxito del vencedor: flores, crecimiento, florecimiento, brillantez, dulzura.

Los escoliastas de Píndaro encuentran alusiones a una rivalidad entre él y Baquílides. El ejemplo más famoso es *O.*, 2, 86-88: «Sabio es aquel que sabe mucho por naturaleza; pero los que aprenden, como un par de cuervos roncos, charlan en vano en su verborrea contra el divino pájaro de Zeus» [21]. Los «cuervos gemelos» son explicados como Simónides y Baquílides; pero, desde luego, los pájaros charlan en parejas, y los eruditos helenísticos tienden a interpretar motivos o metáforas convencionales en términos biográficos. Sin embargo, en varios pasajes, Baquílides parece estar «imitando» a Píndaro, pero esa imitación es más como una adaptación creativa de las frecuentes en la poesía antigua, y también debemos considerar la posibilidad de un motivo convencional utilizado por separado por ambos poetas. Un motivo de éstos puede ser la colocación por Píndaro del agua, el oro y el cielo en el proemio de *O.*, 1, por ejemplo, que se supone que Baquílides imita en 3, 86 y sig. [22]. Como Píndaro, Baquílides extrae muchos elementos de la tradición poética anterior: Homero, Hesíodo, la *Cipria*, el poema épico *La toma de Ecalia* (para la *Oda* 16), Safo, Alceo, Solón, Teognis, Estesícoro.

Baquílides tiene poco de la brillante densidad metafórica de Píndaro o de sus abruptas transiciones. Generalmente concede más atención a los detalles de la victoria misma, y efectúa conexiones más obvias entre el paradigma mítico y el vencedor. Es un maestro de la viñeta rica y sensorial, como «jóvenes,

[20] Este uso del diálogo se compara a veces, con bastante poca exactitud, con el diálogo entre el coro y el corifeo en el ditirambo primitivo del que, según Aristóteles, surgió el diálogo trágico. Para un estudio crítico, véase *DTC*, 28 y sig.

[21] Para la pelea, véase Gentili, 1958, 24-29.

[22] Cf. Simónides, 541 P; Wind, 1971-2, 9-13.

el cabello abundante en flores» (6, 8-9) o «la brillante luna de la noche de mediados de mes» que eclipsa las «luces de las estrellas» (9, 27-29), una reminiscencia sáfica. En lo peor de su obra, puede ser blandamente convencional (cf. *Oda* 10). Su estilo abierto y límpido favorece al símil sobre la metáfora. Píndaro no ofrece ningún símil tan extenso como el largo símil homérico de 5, 6-30 o 13, 124-32. Sus metáforas son más suaves que las de Píndaro también, pero además puede experimentar con la frase chocante: τόθεν γὰρ | πυθμένες θάλλουσιν ἐσθλῶν, «del canto florecen los cimientos de las nobles hazañas» (5, 198); δνόφεόν τε κάλυμμα τῶν | ὕστερον ἐρχομένων, «un oscuro velo de cosas que han de sobrevenir más tarde [destruyó Deyanira]» (16, 32-33), expresión que preludia brillantemente la túnica envenenada.

Aunque Baquílides prefiere trazar toda la línea de la narrativa más que dar importancia al detalle, como hace Píndaro, a pesar de todo, su técnica está lejos de ser ingenua o simplista. La *Oda* 5 explota una colocación llamativa de las historias de Meleagro y Heracles; la *Oda* 11 sitúa la locura de los Prétidas en un rico marco temporal y espacial que encierra las querellas dinásticas de Argos, la fundación de Tirinto y el establecimiento del culto a Ártemis en Arcadia. La *Oda* 13, el más homérico de sus poemas, utiliza un llamativo símil de una tormenta en el mar para dar pie a una transición hábil entre los dos héroes eácidas, Aquiles y Áyax, y para fortalecer el efecto unificador del escenario marino (cf. 13, 105, 125-32, 149-50). La *Oda* 17 explota sistemáticamente repeticiones verbales y temáticas para crear una serie de paralelos y contrastes entre los dos acontecimientos míticos, el insulto de Minos y la búsqueda subacuática de Teseo [23]. En el caso de este último mito, como también en el caso de la historia de Creso en la pira en la *Oda* 3, hay estrechos paralelismos entre la versión de Baquílides y la decoración cerámica contemporánea, un hecho que sugiere no sólo que Baquílides sigue la versión tradicional de una leyenda, sino también que tiene en cuenta sus aspectos gráficos [24].

Baquílides usa el discurso directo en sus mitos más abundantemente que Píndaro; como Píndaro, lo reserva para momentos de gran intensidad emocional (cf. 5, 160-69), el llanto de Heracles por la historia de la miseria de Meleagro). Puede usar la brevedad en la cita para mayor efecto. Creso acaba su discurso con el lacónico «Las cosas antaño odiosas hoy son queridas; lo más dulce es morir» (τὰ πρόσθεν ἐχθρὰ φίλα· θανεῖν γλύκιστον, 3, 47). También hay silencios de efecto, como el de Dédalo cuando Pasifae revela su amor por el toro: «Cuando él supo su historia se hundió en cavilaciones» (26, 14-15).

Baquílides comparte con los otros poetas líricos la predilección por el color y la luz. De los noventa y tantos adjetivos compuestos que aparecen sólo en Baquílides, una gran parte están compuestos de elementos que denotan esas propiedades («oscuro», «carmesí», «brillante», κυανο-, φοινικο-, ἀγλαο-). Como

---

[23] Véase Stern, 1967, 40-47; Segal, 1977.

[24] Véase Smith, 1898, 267-80.

los poetas líricos anteriores, Baquílides toma prestado un gran número de epítetos directamente a Homero, pero a menudo los dota de un nuevo giro. «De dedos de rosa» no describe a la Aurora, como siempre en Homero, sino a la hija de Ínaco, Ío (ῥοδοδάκτυλος κόρα, «doncella de dedos de rosa», 19, 18). Su Aurora no tiene «dedos de rosa», como la de Homero, sino «brazos de oro» (χρυσόπαχυς Ἀώς, 5, 40).

Estos ecos homéricos a veces pueden añadir una grandeza épica o un aliento reflexivo a la narración, como en la descripción del saqueo de Sardes (cf. 3, 31-32 y 44-46) o la cita de la famosa comparación de Homero de los hombres con hojas al principio del encuentro de Heracles con Meleagro en el Hades (5, 64-67). Los frecuentes préstamos homéricos del Hades de *Odisea,* XI, en este último pasaje también evocan la melancólica tiniebla del muerto homérico y señalan un contraste entre la cualidad heroica activa en epítetos como «demoledor de puertas», «resistiendo audazmente», «blandiendo la lanza», y la futilidad y vaciedad del escenario [25].

La utilización por Baquílides de la combinación de nombre y epíteto, sin embargo, es totalmente distinta de la de Homero. Mientras que el epíteto homérico aparece en general en fórmulas métricas prefijadas y subraya la calidad genérica y universal del objeto o persona dentro de una tradición literaria establecida, los epítetos de Baquílides ilustran detalles en particular y por tanto realzan la vibración emocional y los contrastes patéticos buscados por el estilo lírico. El ambiente de austeridad producido por la repetición funcional de la combinación fija nombre-epíteto en Homero se hace en Baquílides profusión decorativa e individualizada. Incluso los epítetos de Baquílides tienen una función tanto temática como decorativa [26]. A veces dan lugar a contrastes y paralelismos entre partes relacionadas de una oda o un mito. Por ejemplo, en la *Oda* 3, el «patio de muros de bronce» y los «bien construidos palacios» de Creso (3, 30-31, 46, reforzados también por la imagen de la «riqueza sobresaliente» de Hierón, 13) crean un grandioso fondo arquitectónico para la inminente muerte de Creso en la más humilde «casa de madera» de su pira (ξύλινον δόμον, 49).

Incluso donde Baquílides sigue a Homero de cerca, el tono es marcadamente distinto. La *Oda* 13, por ejemplo, reconstruye los materiales homéricos de la batalla, la nube, el mar, la costa, en un rico intercambio figurativo de luz y sombra, cercanía y distancia, valor humano e impersonales fuerzas naturales (cf. 62 y sigs., 127, 153, 175 y sigs.). Y, en medio de la narración marcial, la breve descripción en dos versos de «la mujer de cabello amarillo, Briseida de hermosos miembros», destaca con una agudeza de detalle característicamente lírica (ξανθᾶς γυναικός, / βρισηίδος ἱμερογυίου, 13, 136-37). Las *Odas* 5 y 17 explotan un movimiento deliberado a partir de los temas heroicos hacia

[25] Véase Lefkowitz, 1968, 69 y sig., 84 y sig.

[26] Véase Segal, 1976.

un ambiente más amable, más pensativo, más personal: la compasión y el matrimonio en 5, la sensual riqueza de las Nereidas tras las escenas de reto heroico en 17.

Aunque Baquílides se autodenomina «el divino profeta de las Musas de ojo violeta» (9, 3), exhibe menos la dedicación profunda de Píndaro a su arte como misión otorgada por los dioses. Desde luego, esta seriedad moral menos intensa pudo ayudar a Baquílides contra su rival: Hierón encargó a Baquílides en solitario su victoria olímpica de 468, posiblemente a disgusto con la inflexibilidad de Píndaro y sus insistentes advertencias contra la tiranía, la violencia y el ultraje en sus odas anteriores (*O.*, 1; *P.*, 1-3). La gracia narrativa de Baquílides escudriñaba menos profundamente y era menos amenazante.

Para Baquílides, la poesía es una cuestión de brillantez, alegría, exuberancia visible. Para Píndaro es, además, algo oscuro y misterioso, en conexión con fuerzas extrañas y poderes ocultos. Es instructivo yuxtaponer dos descripciones de la Musa: «Como un hábil piloto, oh Cleo, inspiradora de himnos, guías ahora mi corazón mejor que nunca» (Baquílides, 12, 1-4). «Ondear guirnaldas es fácil. Tañe la melodía. La Musa une el oro y el blanco marfil y las lilas que coge bajo el rocío del mar» (Píndaro, *N.*, 7, 77-79). Los versos de Baquílides tienen una confianza lúcida; los de Píndaro, una profundidad poética y una alusión rica a la dicción y al símbolo.

Sin embargo, sería un error exagerar demasiado las diferencias entre los dos poetas. Comparten un repertorio común de motivos, imágenes, convenciones, dicción; y afirman y celebran los valores heroicos de una aristocracia antigua. Ambos buscan conectar el presente efímero en su gloriosa exhibición de belleza y energía y el mundo eterno de los dioses. Sin embargo, Píndaro se apodera del contraste entre los extremos de mortalidad y divinidad con mayor intensidad que Baquílides, y por esta razón parece más filosófico y meditabundo, más preocupado por las cuestiones últimas de la vida y la muerte, la transición y la permanencia. Baquílides prefiere observar el juego más amable de la oscuridad y la tristeza sobre la superficie sensorial de su brillante mundo. La visión más audaz y resuelta de Píndaro se centra en el «poder establecido aparte» que separa a los hombres de los dioses en su «cielo broncíneo» (*N.*, 6). Baquílides característicamente se demora en la frescura de la juventud y en el encanto y apasionamiento del «Amor dorado» en el oscuro dominio de la muerte insustancial (5, 171-75):

ψυχὰ προσέφα Μελεά-
φρου· 'λίπον χλωραύχενα
ἐν δώμασι Δαϊάνειραν,
νῆϊν ἔτι χρυσέας
Κύπριδος θελξιμβρότου.'

[La sombra... de Meleagro se dirigió a él: «Dejé en mi palacio a Deyanira, fresca la garganta con la verde vida de la juventud, aún ignorante de la dorada Afrodita, encantadora de los mortales.»]

5. POETISAS: CORINA, MIRTIS, TELESILA, PRAXILA

Tenemos fragmentos de cuatro poetisas beocias o del Peloponeso: Corina de Tanagra, Mirtis de Antedón, Telesila de Argos, Praxila de Sición [27]. De ellas, la más importante y enigmática es Corina, cuya obra está representada por trozos significativos de tres poemas que se conservan en fragmentos de papiros (654-55). Estos poemas, en dialecto beocio, parecen por su ortografía pertenecer al siglo III a. C., y no hay referencias a Corina en ningún escritor anterior al siglo I a. C. Por otra parte, una tradición tardía hace de ella una contemporánea de Píndaro. Si dicha tradición está en lo cierto, presumiblemente no la reconocieron los eruditos alejandrinos a causa del carácter provinciano de su lenguaje y de su materia temática, pero fue redescubierta y copiada por razones locales en Beocia en el siglo III. La alternativa está en creer que de hecho escribió en el siglo III y que fue añadida mucho más tarde como décimo poeta al canon helenístico de nueve.

Aún hoy están divididos los estudiosos entre la primera y la segunda fecha, aunque hay una tendencia, especialmente en Inglaterra, a optar por la tardía. No sólo las circunstancias de la alegada transcripción son sospechosas, sino que la referencia al voto secreto sugiere familiaridad con una institución que, hasta donde sabemos, sólo se desarrolló en Atenas a mediados del siglo V [28]. Plutarco, sin embargo, registra una curiosa anécdota en la que aparece como mentor mayor de Píndaro *(De glor. Ath.,* 4, 347 y sig.), y la Suda la presenta derrotando cinco veces a Píndaro. Pausanias vio una pintura en Tanagra que la describía en el acto de ser coronada por su victoria sobre Píndaro (Pausanias, 9, 22, 3). Sin embargo, estas leyendas pudieron surgir en el momento en que Beocia conoció un nuevo período de autoconciencia política y cultural en el siglo III. La cuestión de las fechas de Corina sigue sin resolver.

No es completamente seguro que toda la poesía de Corina sea coral, pero las referencias a coros de muchachas en el poema más recientemente descubierto sugieren que probablemente lo sea (655, I, 2-3 y 11; cf. 690, 12) [29]. En la primera parte del llamado papiro de Berlín, el texto más largo, Corina describe un concurso de canto entre los Montes Helicón y Citerón. Éste canta la historia hesiódica de la ocultación de Zeus a Cronos. Gana, y el Helicón, con infantil frustración, arroja al aire una roca, destrozándola en mil pedazos. Sin embargo, en una reconstrucción reciente, los dos competidores son héroes míticos, Helicón y Citerón; Helicón no lanza una roca, sino que se lanza él mismo por

[27] La numeración de los fragmentos es la marginal de *PMG.*

[28] Véase Borgehold, 1968, 368, n. 6; Bolling, 1956, 285 y sig.; Segal, 1975, 1-8.

[29] Véase West, 1970b, 280, 283; Kirkwood, 1974, 192.

la ladera de la montaña, y de su muerte toma el Monte Helicón su nombre [30]. Un mito etiológico de este tipo más tiene un aspecto helenístico que arcaico.

Después de un largo espacio de texto malamente mutilado, el papiro se reanuda con un diálogo entre el dios río Asopo, en duelo por sus hijas, y el profeta Acraifen, que tranquiliza a Asopo sobre el destino de las mismas y cuenta la historia del templo oracular de Apolo en el Monte Ptoon, cerca de Tebas. En el fragmento tercero, el de descubrimiento más reciente (655), Corina habla en primera persona y cuenta el placer que dio a su ciudad con las leyendas de los héroes beocios como Céfalo y Orión. Parece que se limitó a mitos beocios. Incluso su *Orestes* (si los pocos versos que se conservan pueden atribuírsele, 690) parece que tuvo un escenario beocio, probablemente la presencia de Orestes en un rito de primavera de Apolo en Tebas.

A pesar del poco familiar dialecto vernacular beocio, el estilo de Corina es lúcido y sencillo. Utiliza cláusulas cortas y frases paratácticas. Hay pocas metáforas y pocos tropos de cualquier tipo. La narrativa tiene una viveza y un fresco encanto que sugieren la poesía folklórica. Hay toques de humor: los elaborados procedimientos de votación en el Olimpo (654, I, 19 y sigs.) o posiblemente la grotesca antropomorfización del Monte Helicón «presa de duros dolores» cuando lanzó su roca, gruñendo «penosamente». Utiliza unos pocos epítetos compuestos del tipo que nos es familiar por Baquílides; pero aparte de λιγουροκωτίλυς, «engatusando con altos tonos» (655, 5), no son especialmente rebuscados («de mente artesana», «brillante como el oro», «vestida de blanco»). Sus metros son sencillos y regulares, un hecho que puede sugerir arcaísmo, o, a la inversa, la simplificación métrica del período posterior. Dada la sencillez del estilo de Corina y sus restricciones materiales, es interesante, por no decir enigmático, que haya podido conseguir cinco victorias (o, con Pausanias, una victoria) sobre su brillante conciudadano beocio.

De Mirtis no tenemos casi nada. Por lo que más se la conoce es por un fragmento de Corina que la critica como mujer por aventurarse a competir con Píndaro (664a):

μέμφομη δὲ κὴ λιγουρὰν
Μουρτίδ' ἰώνγ' ὅτι βανὰ φοῦ-
σ' ἔβα Πινδάροι πὸτ ἔριν.

[También ataco a Mirtis la de clara voz porque nacida mujer fue a competir contra Píndaro.]

Como Corina, parece que también ella relató leyendas locales, como el amor de Ocne por el héroe tanagro Eunosto, una variación del motivo de la mujer de Putifar.

Telesila escribió poemas, quizá corales, para Apolo y Ártemis. Un poema perdido contaba la historia de Niobe (721). De Praxila se conserva un poquito

[30] Ebert, 1978, 5-12.

más. Escribió un «himno» a Adonis, del cual se conservan tres melodiosos versos que dieron lugar a un proverbio, «más tonto que Adonis» (747). Al preguntársele en el Hades qué echaba más de menos, contestó Adonis:

κάλλιστον μὲν ἐγὼ λείπω φάος ἠελίοιο,
δεύτερον ἄστρα φαεινὰ σεληναίης τε πρόσωπον
ἠδὲ καὶ ὡραίους σικύους καὶ μῆλα καὶ ὄγχνας.

[Lo más hermoso que dejo tras de mí es la luz del sol,
luego las brillantes estrellas y la cara de la luna
y los maduros pepinos, y manzanas y peras.]

Sin embargo, estos versos son hexámetros dactílicos, y no cualquiera de los metros corales usuales. Praxila también escribió un ditirambo sobre Aquiles, cuyo único verso conservado sugiere que seguía de cerca a Homero: «Pero nunca persuadieron (¿persuadí?) al espíritu dentro de tu pecho» (ἀλλὰ τεὸν οὔποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθον, 748). También se han conservado algunos retazos de sabiduría proverbial (749-50); y, como Telesila, dio su nombre a un tipo de metro (717, 754).

6. LÍRICA CORAL HASTA FINALES DEL SIGLO V

Aunque las odas de Píndaro y Baquílides marcan el final del período grande de poesía coral griega como forma independiente, ésta sigue escribiéndose hasta fines del siglo v (fragmentos en *PMG*, págs. 359-447). La competición entre coros ditirámbicos en los festivales dionisíacos de Atenas aseguró una producción constante de ditirambos. La mayoría de los fragmentos escasos que se conservan, por tanto, son de ditirambos. También hay restos de un peán de Sófocles (737), un epinicio para Alcibíades de Eurípides (755) y datos sobre himnos, prosodia y encomios. Ión de Quíos, contemporáneo de Sófocles, escribió un ditirambo que narraba la muerte de Antígona (740) en una versión bastante diferente de la de Sófocles. Entre las piezas más antiguas están quince versos (708) de Pratinas (*fl.* 500), conocido principalmente por sus obras satíricas. Este fragmento vivo (que bien puede ser un coro de una obra satírica) [31] usa elementos compuestos extraños de una forma que preludia a Timoteo, muy a fines de siglo. Se queja de que el acompañamiento musical de los flautistas ha empezado a dominar la parte vocal del coro. Esta predominancia de la música sobre la letra se hace más marcada en la lírica coral del siglo v, especialmente el ditirambo, quizá por influencia de las representaciones trágicas.

[31] Véase Garrod, 1920, 129-36, especialmente 134 y sig.; *DTC*, 17-20, con bibliografía; Lloyd-Jones, 1966, 11 y sigs.

El período a partir de 450 vio una relajación general de las viejas formas, tanto en música como en verso, y una tendencia creciente hacia la dicción exagerada. La estricta composición estrófica del período anterior (estrofa, antistrofa, épodo) deja paso al verso libre o «relajado» (ἀπολελυμένα). Filóxeno de Citera (436/34-380/79) es quien se supone que introdujo monodias en los cantos corales de los ditirambos (Plut., *De mus.*, 1142a; Aristófanes, fr. 641 K). En el poeta cómico Ferécrates (145 K) la Música aparece en el escenario denunciando a Melanípides *(fl. c.* 440) ante la Justicia por dirigir el movimiento que la hace «perdedora» (χαλαρωτέραν); y a continuación prosigue mencionando a Cinesias, Frinis y Timoteo, el peor de todos con sus trinos y arpegios como los retorcidos senderos de las hormigas (αἶδων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς, verso 23). Aristófanes proporciona una deliciosa parodia de Cinesias *(Aves,* 1373 y sigs.), sugiriendo que este bardo etéreo encontraría alas especialmente apropiadas para sus poemas «remolineando en el aire y llevados por la nieve»:

κρέμαται μὲν οὖν ἐντεῦθεν ἡμῶν ἡ τέχνη.
τῶν διθυράμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται
ἀέρια καὶ σκότιά γε καὶ κυαναυγέα
καὶ πτεροδόνητα.

[¿Por qué todo nuestro comercio depende de las nubes;
qué son nuestros más nobles ditirambos sino cosas
de aire, y niebla, y profundidades centelleantes de púrpura,
y alas con remolinos de plumas?]
(Aves, 1387-90)

La lírica coral de la tragedia tardía de Eurípides muestra tendencias paralelas, y también provocó el fuego de Aristófanes en la brillante parodia de las *Ranas* (1301-63). Por otra parte, el nuevo estilo tenía sus admiradores. Aristodemo en los *Memorabilia* de Jenofonte (1, 4, 3) sitúa la excelencia de Melanípides en el ditirambo a la par del arte de Sófocles, Policleto y Zeuxis. El poeta cómico Antífanes tiene una alabanza de carácter a Filóxeno por su invención de nuevas palabras y sus ritmos y melodías cambiantes (207 K). Filóxeno y Timoteo aún eran populares en las escuelas de Arcadia en tiempos de Polibio (Polib., 4, 20).

La mayoría de estos poetas parece que prosiguieron el ditirambo literario, como lo hemos visto en Baquílides, *Odas* 17-20; narran historias míticas en un estilo decorativo y con cierta cantidad de diálogo (por ej., Melanípides, 758). Atenea y Marsias, Perséfone, Peleo y Tetis, las Danaides, la resurrección de Hipólito por Asclepio, Endimión, son algunos de sus temas. Licimnio de Quíos escribió sobre un tema casi histórico que recuerda a Baquílides, 3, la entrega a traición de Sardes a Ciro por la propia hija de Creso, Nanis (772).

La obra más extensa de lírica coral tardía que se conserva, una vez más gracias a la suerte del descubrimiento de un papiro, es *Los persas* de Timoteo (h. 450-360). Esta obra es un «nomo», una forma antigua desarrollada por Terpandro en el siglo VII, pero en tiempos de Timoteo una composición bastan-

te libre, sin estrofas y dominada por la música [32]. Su estilo y técnica narrativa se parecen de cerca al ditirambo «literario» de Baquílides y de otros posteriores [33]. Pero la pompa y ampulosidad de Timoteo son un recuerdo lejano tanto de la grandeza de Píndaro como de la gracia de Baquílides. Preludian los peores rasgos de la poesía helenística. El vino mezclado con agua es «sangre de Dioniso mezclada con las lágrimas recién vertidas de las ninfas» (de *Los cíclopes,* 780). Los dientes son «los hijos brillantes de luz de la boca» *(Pers.,* 91 y sigs.). Hay toques ocasionales de solemnidad y *pathos:* el lamento de las mujeres persas (100 y sigs., 120 y sigs.) y la decisión heroica de Jerjes (189 y sigs.); pero el griego chapurreado de las persas (150 y sigs.) se hunde en el paso de lo sublime a lo ridículo, que es difícil de imaginar en un poeta anterior. Incluso el abrupto apartamiento del mito (202), la defensa por el poeta de su propio arte y la plegaria final por la ciudad (206-28) ilustran la continuidad de los motivos tradicionales aun en este estilo tardío y florido.

La obra de Timoteo y su contemporáneo, Filóxeno de Citera, que escribió una versión humorística de los amores de Galatea y Polifemo que se anticipa a Teócrito, revela una de las razones del declive de la lírica coral. El poeta ya no consideraba su arte con la alta seriedad de un Simónides o un Píndaro. Más que un «profeta de las Musas» que busca interpretar los caminos de los dioses y entender los límites de la mortalidad, el poeta coral se convierte en un mero entretenedor. Le persigue más la novedad estética y la ingenuidad que la hondura moral o el poder religioso; o, como Platón denuncia en las *Leyes,* el gusto formado por los valores aristocráticos ha dado paso al gusto formado por el populacho y la «teatocracia» (3, 700c, 701a; cf. *Gorgias,* 501e).

Más casi que cualquier otra forma literaria, la lírica coral está limitada por los valores de la ciudad y el clan en un mundo en el que las cosas cambiaban despacio. Hacia 450, las familias de tiranos y aristócratas que habían encargado las odas de Píndaro y Baquílides se habían marchado o estaban en peligro, y sus valores amenazados por el poder, en rápido ascenso, de la democracia ateniense. Hacia el último cuarto del siglo, los festivales que proporcionaban la ocasión de representar cantos corales estaban perdiendo su base religiosa. La política dominante en la segunda mitad del siglo v, el escepticismo y racionalismo que trajo consigo la ilustración sofista, las interrupciones debidas a la Guerra del Peloponeso y los rápidos cambios sociales y culturales que estos movimientos precipitaron eran todos enemigos de la vieja poesía. Con la excepción de la ultimísima oda de Píndaro *(P.,* 8), toda la poesía coral significativa que tenemos es anterior a 450. La lírica coral llevaba consigo la necesidad de una comunidad estable basada en creencias religiosas y morales universal-

[32] Véase Wilamowitz, 1903, 79 y sigs., 89 y sigs.

[33] Este ditirambo «literario» es una narración lírica en honor de dioses y héroes, no un poema en honor de Dioniso, como implicaba el término original. Todos los ditirambos conservados de Baquílides son del tipo primitivo, «literario», excepto el 19, que acaba con el nacimiento de Dioniso.

mente compartidas, ritos bien establecidos y tradiciones firmes. Hacia mediados de siglo, estos viejos valores ya no carecían de detractores. Más que el género de la poesía lírica *per se,* el drama trágico expresaba las fuerzas y las tensiones de mayor interés a juicio y sentimiento de los hombres de la época.

IX

FILOSOFÍA GRIEGA ARCAICA

1. POETAS FILÓSOFOS Y HERÁCLITO

Tres filósofos griegos tempranos fueron poetas: Jenófanes, Parménides y Empédocles. Heráclito, que vivió aproximadamente por los mismos años, fue un filósofo cuya prosa es estilísticamente única en la literatura griega. Éstos son los primeros escritores filosóficos cuya obra, aunque fragmentaria, se ha conservado en cierta cantidad. Podrían haber expresado su pensamiento en una prosa «sencilla y económica», como Anaxímenes, que era más viejo que cualquiera de ellos, se supone que hizo (Dióg. Laerc., 2, 3). Pero Anaxímenes es uno de los primeros griegos de los que se sabe que escribiera un libro en prosa. Su predecesor filosófico en Mileto, Anaximandro, hizo lo mismo, y Teofrasto hizo comentarios sobre el estilo «de alguna manera poético» del único fragmento de su obra que se conserva (DK 12 A 9). No hay razón alguna para suponer que los poetas filosóficos sorprendieron a sus contemporáneos renunciando a proseguir la tradición en prosa de tan reciente origen.

Sin embargo, también su utilización del verso y no de la prosa fue deliberada. Cada uno de los filósofos poetas debe ser considerado un escritor aparte, pero podría ser significativo que Parménides y Empédocles (y Jenófanes durante sus últimos años) no procedieran de Jonia sino del mundo griego occidental del sur de Italia y Sicilia. Parménides «escribió como pionero filosófico de primera clase» [1], y probablemente se limitó en su reconocimiento de los filósofos en prosa a rechazar críticamente sus opiniones. Los filósofos jonios (excluido Jenófanes) se diferenciaban de las autoridades tradicionales escribiendo en prosa. Como poetas en hexámetros, Jenófanes, Parménides y Empédocles se situaron en una línea que tenía como ilustres fundadores a Homero y Hesíodo.

[1] Owen, 1960, 101.

Pero este hecho no supone que expresaran su aprobación a sus predecesores épicos y didácticos. Jenófanes atacó a Homero y Hesíodo explícitamente por dar a los hombres una idea inmoral sobre los dioses (fr. 11). Las deudas de Parménides y Empédocles con estos escritores son más formales y estilísticas que conceptuales. Al aparecer como imitadores de Homero y Hesíodo, los poetas filósofos toman prestado lo que les es necesario; la forma de sus poemas dice al lector u oyente que debe esperar una materia temática de la mayor importancia. Sus reivindicaciones sobre la verdad de lo que dicen revelan que para ellos Homero y Hesíodo, así como otros poetas, poseen una reputación de sabios que no merecen.

Los primeros escritores de prosa jónica no podían esperar un público más amplio que leyera su obra. Al componer relatos cosmológicos debieron escribir para una minoría interesada. Parece razonable pensar que los poetas filósofos aspiraban a una audiencia mayor [2]. Homero y Hesíodo tenían un lugar de honor como escritores educativos, y Jenófanes, Parménides y Empédocles habían de desafiar su autoridad (tampoco es una coincidencia que Heráclito, en su personalísima prosa, atacara a Homero y Hesíodo y también a algunos de sus contemporáneos, incluido Jenófanes). Más aún, la tradición poética les proporcionó un medio aceptable de insistir en su propia intuición de la verdadera naturaleza de las cosas. Los tres poetas tienen su propia forma de afirmar una sabiduría que les sitúa aparte del resto de los hombres. Jenófanes lo hace directamente (fr. 2); el poema de Parménides transmite ostensiblemente la revelación de una diosa, y Empédocles invoca a una Musa como su ayudante. En el fondo, estos motivos no minan el significado filosófico de los poemas. Pero dan al escritor una autoridad adicional que recuerda lo que habían dicho los poetas anteriores.

De Jenófanes se ha hablado hasta aquí como compañero de Parménides y Empédocles. De hecho, es un escritor que en muchos aspectos pertenece a una clase propia. Algunas de las afirmaciones y las opiniones que se le atribuyen tenían una influencia inequívoca de los filósofos milesios y le asocian a la ilustración jónica. Pero Jenófanes también escribió elegías que hacen comentarios sociales y morales a la manera de Solón y Teognis. Fue el inventor de los *silloi,* versos satíricos, género adoptado más tarde por Timón de Fliunte (véase págs. 685 y sig.), y sus actividades en el sur de Italia y Sicilia, donde pasó gran parte del final de su vida, dieron lugar a la tradición de que fue el iniciador del movimiento eleático en filosofía.

No es sorprendente que un personaje tan polifacético haya dado pie a una multitud de opiniones distintas por parte de los modernos críticos [3] y a errores sobre él que pueden rastrearse hasta la Antigüedad. Aristóteles, siguiendo a Platón, intentó hacer de Jenófanes el progenitor del monismo eleático y le

[2] Jaeger, 1939, 169 y sig.

[3] Guthrie, 1962, 361 y sig.

dio poca importancia *(Metaf.,* A5 986b22)[4]. Teofrasto no consideraba que sus ideas fueran objeto de la filosofía natural (Simplicio, *Fís.*, 22, 26), y a veces es interpretado erróneamente un comentario de Diógenes Laercio (9, 18) para afirmar que Jenófanes fue un rapsoda que daba recitaciones públicas de la obra de Homero. La mayoría de las dificultades desaparecen una vez que se reconoce que vivió en un tiempo en que no había fronteras sólidas entre la poesía y la filosofía. La especulación teológica y cosmológica no fue una invención de los «filósofos»: ya aparece en Hesíodo y hay rastros de ella incluso en Alcmán (cf. *supra,* págs. 202 y sig.)[5].

La obra que se conserva de Jenófanes es demasiado fragmentaria como para permitir una generalización sobre el propósito y los métodos del conjunto de su poesía. Como otros elegistas, tomó como uno de sus temas las fiestas sociales y el comportamiento en relación con el vino (cf. Ión de Quíos, fr. 26; Anacreonte, fr. ęleg. 2 West): su poema más largo (fr. 1) combina la descripción vívida y llena de encanto de los preparativos para una fiesta con reglas para anfitrión e invitado, incluida una proclama sobre afirmaciones falsas e inmorales sobre los dioses. La crítica a los valores en uso aparece más destacadamente en otra elegía (fr. 2), donde las recompensas acordadas a los atletas olímpicos victoriosos se contrastan con el reconocimiento que él, Jenófanes, merece por su arte y sus beneficios a la ciudad. En seis acres versos condena los gustos lujosos de las gentes de Colofón antes de ser conquistadas por los lidios (fr. 3), y sus elegías también incluyen anécdotas personales (el fr. 7 se refiere a Pitágoras) y autobiografía (fr. 8).

Algunos de los versos hexamétricos, si no todos, son fragmentos de los *silloi.* Fue en ellos donde Jenófanes reveló su teología radical, y condenó con energía los relatos homéricos y hesiódicos sobre los dioses (frs. 10-12). Siguió extendiendo su crítica, por lo que parece, a todas las creencias teológicas existentes. De una manera medio en broma medio en serio argumenta que si los animales tuvieran dioses los harían a su propia imagen y semejanza (fr. 15), igual que los dioses que los etíopes adoran son negros y con la nariz chata, mientras que los de los tracios tienen ojos grises y son pelirrojos (fr. 16). Nadie tiene una idea clara sobre los dioses (fr. 34; cf. 18), pero a pesar de esto, Jenófanes esbozó una teología bastante notable para su tiempo. Rechazando en su totalidad la pluralidad tradicional de los dioses antropomórficos, escribió sobre «un dios, el más grande entre los dioses y los hombres, distinto de los mortales en forma o pensamiento» (fr. 23). Este «dios único» es completamente inmóvil (fr. 26): piensa y percibe «como un todo» y hace que «todas las cosas se agiten con su mente» (frs. 24, 25). Los escritores posteriores atribuye-

---

[4] Reinhardt, 1916, fue el primer estudioso que mostró de una manera concluyente la inverosimilitud de esta tradición. Pero su intento de hacer de Jenófanes un seguidor de Parménides ha sido universalmente rechazado.

[5] Cf. West, 1963, 154-56, y 1967.

ron a Jenófanes un dios esférico idéntico al mundo, pero no podemos asegurar que ésta fuera su opinión [6].

Los escasos fragmentos cosmológicos son de un interés general mucho menor. Jenófanes consideraba la tierra y el agua como fuente de todas las cosas vivas (frs. 29, 33). Tenía opiniones sobre meteorología (frs. 31-32), pero ninguno de los fragmentos sugiere que su ciencia representara un avance significativo con respecto a la cosmología milesia. Como su otra obra, sin embargo, muestra que fue un agudo observador del mundo, muy por delante de las principales corrientes de pensamiento de sus tiempos [7]. Jenófanes no fue un escéptico en sentido técnico, pero sus comentarios sobre las limitaciones de la comprensión humana (fr. 34) son parte integrante de sus actitudes críticas e innovadoras.

Como poeta no es fácil de evaluar, puesto que gran parte del material que se conserva es francamente real y descriptivo. El vocabulario y estructura de sus versos no llaman especialmente la atención, pero la fluidez rítmica y la lucidez de pensamiento son rasgos notables de todos sus versos. Los *silloi,* por fragmentarios que sean, muestran que podía atemperar su polémica con ingenio, y como género original proporcionan pruebas adicionales de su mente independiente. No es posible afirmar si incluían una parodia de Homero, como en Timón de Fliunte y los cínicos (véase págs. 685 y sigs.).

Se conserva demasiado poco de la obra de Jenófanes para garantizar afirmaciones precisas sobre su significado intelectual. El poema de Parménides no presenta ese problema. Se conservan amplias partes del mismo, y los estudiosos coinciden a la hora de considerar a Parménides como la figura descollante de la filosofía griega primitiva. La interpretación detallada de sus argumentos es controvertida y cae fuera del alcance de este estudio. Pero no hay desacuerdo en cuanto a su originalidad y su notable coherencia lógica.

Parménides es el primer filósofo griego que presenta sus opiniones sobre el mundo por medio de una serie de argumentos formales. Sin embargo, por su estructura, su poema no es un tratado de filosofía, sino una obra que pertenece a la tradición épica de Homero y Hesíodo. Las Musas se encontraron con Hesíodo en el Monte Helicón, y le dijeron lo que tenía que cantar *(Teog.,* 29-35). Parménides empieza su poema con la narración de un viaje que hizo hasta las puertas de los senderos de la Noche y el Día en un carro tirado por caballos y escoltado por las hijas del Sol [8]. Al pasar por esas puertas, cuyas llaves están guardadas por la «Justicia vengadora», es recibido cálidamente por una diosa sin nombre. Ésta le dice al poeta que ha de aprender «tanto

[6] Guthrie, 1962, 376-83, adelanta argumentos positivos contra el escepticismo de Kirk y Raven, 1957, 170-72, y Jaeger, 1947, 43.

[7] Hipólito (DK 21 A 33) cuenta que extrajo conclusiones geológicas a partir del descubrimiento de fósiles.

[8] Generalmente se ha interpretado el viaje como «hacia la luz», pero varios estudiosos han proporcionado recientemente argumentos de peso para tratar su destino como «Casa de la Noche» a través de cuyas puertas emergen alternativamente tanto el Día como la Noche; cf. Furley, 1973, 1-5.

el corazón impávido de la Verdad bien redondeada como las opiniones de los mortales en las que la creencia en lo verdadero no está presente» (fr. 1, 28-30). Las principales partes del poema siguen a continuación, con la diosa cumpliendo personalmente con su revelación dual.

El viaje de Parménides hasta la diosa simboliza la búsqueda del conocimiento por el filósofo. Al principio del discurso de aquélla, la diosa continúa con el lenguaje de viaje: propone revelarle las únicas dos «rutas» de la «investigación». Una de ellas, que la primera parte del poema persigue hasta su destino, es el «sendero de la persuasión», el Camino de la Verdad; la otra es «una vía completamente cerrada a la investigación». Tomados juntos, ambos caminos son contradictorios. El primero es «lo que es y lo que no puede ser»; el segundo «lo que no es y no debe ser» (fr. 2). Una vez establecida la validez del primero, la diosa lo utiliza (con la consiguiente exclusión del segundo camino) para establecer características de «lo que es»: no generado, imperecedero, completo, único, inamovible, sin fin (el verso que contiene estos cuatro últimos predicados es textualmente poco seguro), eternamente presente, siempre unido, uno y continuo (fr. 8, 2-6). Los denomina «signos» *(semata)*, y debemos considerarlos marcadores del Camino de la Verdad, o, en lenguaje filosófico, las conclusiones de argumentos deductivos.

Tras concluir con su «relato fiable y pensamiento sobre la verdad», la diosa pasa a una «disposición ilusoria de las palabras» sobre el tema de las opiniones de los mortales (fr. 8, 50-52). Esta parte del poema se ha conservado muy imperfectamente y se ha discutido mucho sobre su intención. Sin embargo, es seguro que Parménides hizo que la diosa diera una explicación de los mismos fenómenos cuya existencia por separado es refutada en la primera parte, y que precediera las observaciones de aquélla revelando el error a partir del cual se inicia toda aceptación de «formas» contrarias (por ej., Noche y Luz).

Como poeta, Parménides no ha conseguido muchas alabanzas de los historiadores de la literatura. Quizá sus afirmaciones no se han preocupado mucho del rigor lógico de los argumentos del filósofo y de las tensiones que esto impuso a la composición a la manera épica. Mourelatos ha demostrado lo cerca que se situó Parménides de las convenciones métricas de Homero y Hesíodo [9]. A partir del análisis del vocabulario del poeta concluye que menos del diez por ciento de su lenguaje no aparece en la épica primitiva y que muchas de las palabras aparentemente nuevas son imitaciones de formas épicas. Pero, en la mayoría de los casos, Parménides no diserta como Homero o Hesíodo. Ello se debe tanto a la materia temática como, lo cual es más significativo, a su uso mucho más extendido de cláusulas subordinadas, especialmente las introducidas por la conjunción ilativa γάρ, «pues». Con la excepción del proemio, que contiene muchas frases ornamentales y abundancia de detalles concretos, el estilo del poema está subordinado al desarrollo lógico de la argumentación.

[9] Mourelatos, 1970.

Pero ello no quiere decir que se niegue la habilidad poética de Parménides. Es capaz de crear frases vivas y originales: los mortales «son llevados de un lado a otro, tanto sordos como ciegos, confundidos, tribus sin entendimiento» (fr. 6, 6-7); «la Justicia no permite al *ser* haber nacido o perecer, liberándolo de sus cadenas, sino que lo sujeta rápido» (fr. 8, 13-15). Parte de la importancia y logro de Parménides es el hecho de que desarrolló una metodología filosófica completamente nueva dentro de las convenciones de la poesía tradicional.

A través de sus argumentos en relación con la naturaleza del «ser» y su rechazo sin compromisos de los fenómenos percibidos sensorialmente, Parménides tuvo una influencia enorme sobre todos los filósofos de la generación siguiente. Empédocles fue probablemente el primero de éstos en ofrecer una explicación completa del mundo tomando en cuenta la obra de su predecesor, y es el único filósofo aparte de aquél en Grecia de significación destacada que escribió como poeta hexamétrico. Su proximidad a Parménides en el tiempo y el espacio debió de ser uno de los factores responsables de este hecho, pero su versificación está muy lejos por lo perfeccionada, y su sentimiento lingüístico es mucho más sensitivo como para justificar la afirmación de Aristóteles de que Homero y Empédocles sólo tienen de común la métrica *(Poét.,* 1447b 18). Para entender adecuadamente a Empédocles debemos acercarnos a otro filósofo poeta de genio, Lucrecio, que alaba las «canciones de su divino corazón» (1, 731), y cuyo poema completo *Sobre la naturaleza de las cosas* es una imitación de Empédocles, así como un ensayo de epicureísmo.

Sea o no el título propio de Empédocles, *Sobre la naturaleza,* describe bien el tema de su obra principal. Se conserva bastante de este poema para que veamos que daba una explicación comprensiva sobre el mundo, partiendo de principios básicos cuyo comportamiento explica el origen y estado presente del universo y también la estructura de las cosas vivas. Los principios básicos del universo de Empédocles son presentados como seres divinos, las «cuatro raíces» de todo —tierra, aire, fuego y agua— y el Amor y la Lucha, que actúan en sentidos opuestos sobre y a través de aquéllos. El uso que Empédocles hace de estos principios es del mayor interés filosófico y científico, pero la manera de presentarlos, especialmente el Amor y la Lucha, no carece de pasión, y está coloreada por un lenguaje emotivo y evaluativo. El Amor es a veces «amor», *philotes,* pero también es descrito como Kypris o Afrodita, «aquella por la cual los humanos tienen pensamientos de amistad y llevan a cabo hazañas pacíficas» (fr. 17, 23). También la Lucha posee una variedad de sinónimos para designarla; «saltó para ocupar el poder en el cumplimiento del tiempo» (fr. 30), y es presentada como un poder amargo de destrucción y división. La historia del universo en lo más simple es la combinación y separación de las «cuatro raíces», que el Amor y la Lucha llevan a cabo respectivamente.

Como Parménides, Empédocles tiene deudas grandes con Homero en cuanto a estilo y lenguaje, y tiene afinidades con la épica que Parménides no comparte. No es sencillamente que Empédocles esté más dotado como poeta. Su

poema, a diferencia del de Parménides, es una narración dinámica: nos dice lo que el Amor y la Lucha hicieron y siguen haciendo. Empédocles aceptaba la plena realidad del movimiento, y ello se refleja en su estilo.

Pero, dentro y fuera de esta narración, que parece haber sido su tema principal, Empédocles posee una variedad de otros estilos. El poema probablemente empezaba en primera persona, como algo dirigido a un discípulo llamado Pausanias (fr. 1). Este comienzo asocia a Empédocles con la alocución de Hesíodo a su hermano en *Los trabajos y los días.* El poeta pide asistencia a una Musa que es una «muy memorable doncella de brazos blancos» (fr. 3, 3), y tiene muchos versos que podrían llamarse metodológicos, estableciendo las equivocaciones de los «mortales» y sus principios fundamentales [10]. Su narración está embellecida y avivada por frases y epítetos descriptivos, algunos de los cuales parecen originales —aves «que se mueven con las alas» (fr. 20, 7), peces «alimentados por el agua» (fr. 21, 11), Amor «de pensamientos amables» (fr. 35, 13), luna «de brillo suave» (fr. 40)—, mientras que otros parecen tomados de la épica o modelados siguiendo formas épicas. Como Homero, utiliza símiles extensos, comparando las mezclas de las «cuatro raíces» con las criaturas vivas representadas en ofrendas de los templos por pintores que han mezclado pigmentos de distintos colores (fr. 23). Este símil ocupa nueve versos y Empédocles tiene otro que es igualmente elaborado para ilustrar la respiración, equiparando el proceso al de una muchacha jugando con una clepsidra (un utensilio de cocina para recoger agua, fr. 100). La viva imaginería y la aguda observación de la vida cotidiana son características de la poesía de Empédocles que atrajeron especialmente a Lucrecio.

Empédocles explicó los fenómenos postulando cuatro «raíces» no generadas e indestructibles, que están bajo el control alterno de poderes inmutables, el Amor y la Lucha. Así mantuvo algunos de los requisitos de Parménides para el «ser», mientras abandonaba la unidad y la ausencia de movimiento. También escribió un poema, *Purificaciones (Katharmoi),* cuyos principales antecedentes son ideas sobre la caída del hombre desde una condición de bienaventuranza primaria y los medios para redimirse.

Probablemente empezaba con una invocación notable a los ciudadanos de Acragas (fr. 112), en la que Empédocles se autodescribe (o se autoconsidera) un «dios inmortal que ya no es mortal», perseguido por millares de personas como adivino y curandero. Nuestro conocimiento del conjunto del poema es muy defectuoso y su relación con *Sobre la naturaleza* es un problema que nunca se ha solucionado de manera definitiva. Parece probable que los seis principios del poema «científico» también proporcionaran la estructura del universo en las *Purificaciones.* Pero aquí el interés de Empédocles no era explicar fenómenos, sino ofrecer un relato en concreto sobre el destino del alma, en términos alegóricos. La causa de que el alma esté desterrada de la felicidad es su

[10] Los frs. 12-14 y ciertos pasajes más son «ecos deliberados» (Guthrie, 1965, 158) de Parménides.

destrucción de la vida, y en castigo por ello ha de nacer y volver a nacer encarnada en diferentes animales (¡e incluso vegetales!). Por último, parece, el alma recupera su pureza y es restablecida en su condición original divina. El mito escatológico en la segunda oda *Olímpica* de Píndaro no puede ser muy lejano de Empédocles en el tiempo, y es muy probable que las *Purificaciones* tuvieran su influencia sobre las presentaciones míticas de Platón sobre el destino del alma que concluyen el *Gorgias*, el *Fedón* y la *República*.

Ni el estilo ni la materia temática de las *Purificaciones* de Empédocles pueden ser por entero invención suya. Desde el siglo IV a. C. hasta mucho más tarde tenemos pruebas considerables de que hubo poesía hexamétrica, gran parte de la cual es insípida y derivativa, que expresa un sistema religioso análogo al de Empédocles [11]. Se ha supuesto que tales creencias formaron parte de un culto mistérico sistemático de Orfeo anterior a Empédocles [12], y cualesquiera que hayan sido, de hecho, las condiciones del orfismo, es razonable suponer que Empédocles conocía cierto número de poemas religiosos con una intención similar a la suya. Pero si las *Purificaciones* pertenecen a una tradición que mantenía su propia existencia junto a la escritura de filosofía en prosa, su mayor poema, *Sobre la naturaleza*, no tuvo imitadores en el mundo griego. Los escritores de comedias y tragedias podían incluir en su propia obra reflexiones filosóficas y han sido situados por historiadores antiguos o modernos en listas de escritores filosóficos (Epicarmo, y Critias, el tío de Platón). Mucho más tarde, el estoico Cleantes, el escéptico Timón de Fliunte y el cínico Crates escribieron poesía filosófica; pero el verdadero sucesor de Empédocles fue Lucrecio.

Aunque no es un poeta, se explica de la manera más natural a Heráclito en compañía de Jenófanes, Parménides y Empédocles. Estaba familiarizado con la obra de Jenófanes, a quien nombra tras Hesíodo y Pitágoras como alguien a quien «los muchos estudios no han dado la inteligencia» (fr. 40). Como griego jonio, desconocedor, casi con seguridad, de cualquiera otra tradición filosófica, a Heráclito se le considera generalmente en su posición cronológica tras los filósofos de Mileto. Como ellos, expresó su pensamiento en prosa, pero una prosa que, tras rendirle el tributo que merece por lo temprano de su fecha, tiene cualidades de estilo y ritmo sin parangón. Como pensador, Heráclito puede enorgullecerse tanto como Parménides por su originalidad. Sus ideas fundamentales no eran en principio desarrollo de la cosmología milesia; dan una nueva imagen del mundo, que él describe en frases cuya estructura parece diseñada para exhibir la estructura de la realidad [13].

Es difícil reproducir con la traducción el efecto del estilo de Heráclito. Vio el mundo como un ciclo constante de cambio, en el que las oposiciones

---

[11] La mayor parte del material está recogido en Kern, 1922.

[12] Cf. Lesky, 190-93.

[13] Cf. Hussey, 1972, 59.

expresadas por palabras como «arriba/abajo», «día/noche», «guerra/paz», forman una unidad: «inmortales mortales, mortales inmortales, que viven su muerte (de mortales) y mueren su vida (de inmortales)» (fr. 62); «el mar, agua más pura y más contaminada, para los peces potable y saludable, para los hombres imbebible y destructiva» (fr. 61); «un camino, hacia arriba y hacia abajo, uno y el mismo» (fr. 60). Estas afirmaciones coordinan opuestos y llaman la atención sobre la unidad subyacente; o, por decirlo de otra manera, la unidad se compone de opuestos coexistentes: «una cosa, la única sensata, quiere y no quiere que se la mencione con el nombre de Zeus (fr. 32); «Dios —día noche, invierno verano, guerra paz, exceso indigencia—, y cambia como el fuego cuando es mezclado con humos de incienso: es nombrado de acuerdo con lo que agrada a cada hombre» (fr. 67).

Estas afirmaciones, completas en sí mismas, son características de Heráclito. La antítesis, el juego de palabras, la paradoja y la imaginería le ayudan a expresar verdades subyacentes sobre el mundo que están oscurecidas por el lenguaje ordinario y los juicios cotidianos: «La naturaleza está acostumbrada a ocultarse» (fr. 123), «la armonía no aparente es más valiosa que la aparente» (fr. 54). Coherentemente con esta concepción de las cosas prefiere utilizar pistas y símbolos para despertar a su público mejor que el razonamiento discursivo. El «arco» y la «lira» simbolizan la armonía de los contrarios (fr. 51); «el Tiempo es un niño jugando, jugando a las damas» (fr. 52); «no es posible cruzar dos veces el mismo río» (fr. 91), un dicho que no expresa necesariamente el fluido universal atribuido a Heráclito por Platón y otros escritores posteriores. El pensamiento de un filósofo así no puede resumirse en una o dos palabras. Pero su visión del mundo se centraba en la unidad, en la regularidad reglada y en el orden, que llamó *Logos,* aun cuando su forma de expresarse encaje con la de un poeta y visionario.

La reputación y la influencia de Heráclito fueron mayores en la Antigüedad posterior que en su propia época. Ni Platón ni Aristóteles entendieron su significado pleno, pero los estoicos dieron nueva vida a algunas de sus ideas, que interpretaron como apoyos de sus propios sistemas [14]. Cleantes, en su *Himno a Zeus,* refleja a Heráclito en muchos extremos; Marco Aurelio nunca se cansa de equiparar el cambio con un río y hay muchos más ejemplos de su deuda. Clemente de Alejandría, uno de los primeros padres cristianos, extrajo muchos de los aforismos de Heráclito por su valor educativo. Su influencia se mantiene en escritores modernos, como testimonia la cita de los fragmentos 2 y 60 por T. S. Eliot como introducción a sus *Cuatro cuartetos.*

[14] Cf. Long, 1976.

2. ANAXÁGORAS, DEMÓCRITO Y OTROS FILÓSOFOS EN PROSA

La prosa jónica de Anaxágoras es más representativa de la escritura filosófica primitiva que lo son los aforismos de Heráclito. Somos afortunados por tener un buen número de citas extensas de su tratado, que sedujeron pero en último término decepcionaron a Sócrates, a juzgar por lo que cuenta Platón *(Fedr.,* 97c-99d). Aunque pasó gran parte de su vida de adulto en Atenas, Anaxágoras pertenece a la tradición de filosofía jonia iniciada por Anaximandro de Mileto. Pero su cosmología, como la de su contemporáneo siciliano Empédocles, debe entenderse principalmente como reacción crítica a la obra del italiano meridional Parménides. Tanto Empédocles como Anaxágoras aceptaron la plena realidad del movimiento y la pluralidad. Pero mientras que Empédocles explicó los fenómenos en términos de mezcla y separación de cuatro elementos inmutables, Anaxágoras mantuvo que «todo contiene una parte de todo» (fr. 6), y que todo lo que existe es infinitamente divisible (fr. 3). Lo que distingue una cosa de otra es la diferente proporción de los mismos ingredientes que constituyen cada sustancia. Cabello y carne pueden nutrirse con pan y agua porque nuestro alimento contiene «partes» de todo lo que se necesita para la nutrición (DK 59 A 46). Así Anaxágoras reaccionó contra la afirmación de Parménides sobre la generación y la destrucción, reduciendo a ambas a nuevas combinaciones de materiales preexistentes.

El rasgo más notable de la cosmología de Anaxágoras fue su postulación de que la Mente *(nous)* es la principal causa de cambio y de orden cósmico.

> Es la más noble y pura de las cosas, y posee todo el entendimiento sobre todo y tiene el mayor de los poderes. Todo aquello que tiene vida *(psyche),* tanto lo mayor como lo menor, es controlado por la Mente... y la Mente controló toda la rotación, de manera que empezó a rotar en el principio... Y todas las cosas que habían de ser, y todas las cosas que eran pero ya no son, y cualesquiera cosas que son ahora y serán, la Mente las organizó a todas, tanto esta rotación en la que las estrellas y el sol y la luna ahora rotan como el aire y el éter que están siendo separados. Y esta rotación les hizo separarse... (fr. 12).

En el mismo pasaje Anaxágoras establece que la Mente, a diferencia de cualquier otra cosa, es enteramente homogénea, infinita y autónoma. Aunque se dice que es «sin mezcla con nada» es omnipresente y eterna (fr. 14). Dentro del mundo diferenciado la Mente «está en algunas cosas» (fr. 11), y puede plausiblemente identificarse con el principio vital de las cosas vivas (DK 59 A 100).

Platón y Aristóteles encontraron una desgraciada mezcla de racionalidad y mecanicismo en la filosofía de Anaxágoras (Platón, *Fedr.,* 97c-99d; Arist., *Metaf.,* 985a18). En la última frase del largo extracto citado *supra* (fr. 12),

Anaxágoras se refiere a la «rotación» que hizo que las cosas se separaran del estado indiferenciado de la materia que existía antes de la formación del mundo. Así, parecía, Anaxágoras sólo hacía un uso limitado de la Mente como principio causal y detenía radicalmente cualquier explicación teleológica plena; y Sócrates dijo al parecer: «Encontré al hombre que no utiliza la mente... sino que encuentra las causas en cosas como el aire y el éter y el agua» (Platón, *Fedr.*, 98b).

Es difícil afirmar la verdad de esta crítica a la vista de los fragmentos existentes. Sin embargo, Anaxágoras deja bastante claro que la Mente ha organizado así como iniciado la formación del mundo; el movimiento rotatorio no es un principio secundario, independiente, sino una consecuencia de la propia actividad cosmológica de la Mente. Los predecesores filosóficos de Anaxágoras consideraron sus principios cósmicos propios como divinos, y parece probable que habría aceptado a Dios como un predicado de su Mente cósmica. Sus descripciones de la Mente tienen afinidades con los himnos tradicionales de alabanza de una divinidad [15]. La sintaxis es sencilla, el lenguaje claro y digno, el pensamiento diáfano y elevado. Se expresó «atractiva y solemnemente» (Diόg. Laerc., 2, 6), y en el mismo contexto se nos dice que Anaxágoras llegó a ser apodado Mente (Νοῦς).

En las afirmaciones sobre la filosofía de Anaxágoras no está fuera de lugar centrarse en la palabra aislada o en el estilo. Se le acusó de impiedad por negar la divinidad de los cuerpos celestes, pero su concepto de la Mente, y el lenguaje con el que la describe, sugieren que deseaba, como Jenófanes, restablecer las creencias religiosas tradicionales con un poder unitario de racionalidad cósmica cuyo nombre, *Nous,* conecta el orden del mundo con la conciencia humana (se puede encontrar algún apoyo al interés de Anaxágoras por las innovaciones educativas en la observación de Diόg. Laerc., 2, 11, «de que fue el primero en afirmar que la poesía de Homero se preocupa de la virtud y la justicia»). Anaxágoras no fue el primero en concebir una analogía entre los procesos cósmicos y la actividad mental. Los milesios ya habían pensado en el poder divino en el universo como similar al de la Mente en el cuerpo [16]. Pero el *Nous* de Anaxágoras tiene vínculos más fuertes con el artífice divino del *Timeo* de Platón que con el material autoactivado de Anaximandro y Anaxímenes. Sería antihistórico considerar a Anaxágoras como idealista y dualista, pero ayudó a preparar el camino de estas importantes tendencias del pensamiento griego posterior.

A lo largo de todo el siglo v a. C., la mayoría de los filósofos importantes siguieron procediendo de las ciudades jónicas de Asia Menor y de las colonias griegas de Sicilia y del sur de Italia. Como resultado de la emigración de Pitágoras de Samos a Crotona a fines del siglo vi, parece correcto pensar que allí hubo una comunidad pitagórica. Pero no hay datos de que haya literatura

[15] Deichgräber, 1933, 347-53.
[16] Hussey, 1972, 139.

pitagórica anterior a Filolao de Crotona (n. h. 450 a. C.), ninguno de cuyos «fragmentos» es ratificado por escritor alguno anterior al siglo III d. C. Alcmeón de Crotona, de quien se dice que «oyó a Pitágoras» (Diόg. Laerc., 8, 83), escribió un libro del que se dice que empezaba: «Alcmeón de Crotona habló como sigue con Brotino y León y Batilo. En cuanto a las cosas no evidentes y en cuanto a las cosas mortales, los dioses tienen claridad, sin embargo los hombres conjeturan (¿es lo único posible?)» (fr. 1). Estas palabras recuerdan las observaciones de Jenófanes sobre la diferencia entre el entendimiento divino y el humano (frs. 23, 24). El libro de Alcmeón trataba de fisiología humana y adelantaba la doctrina influyente de que la salud se debe al «equilibrio igual» de poderes opuestos —seco mojado, frío caliente, etc. (fr. 4).

El apoyo a la filosofía de Parménides llegó tanto del Oeste como del Este. Zenón, ciudadano eleático como Parménides, escribió una serie de argumentos extremadamente sutiles contra la pluralidad y el movimiento hacia mediados del siglo v. Se conserva poco de sus propias palabras, aunque puede recuperarse a través de Aristóteles y Simplicio una buena idea de su metodología demostrando la paradoja y la contradicción interna en ideas de sentido común.

Sobre la misma época, o quizá algunos años más tarde, Meliso de Samos reforzó y modificó las deducciones de Parménides sobre el «ser» en un tratado compuesto en prosa jónica. Gracias a las citas de Simplicio se ha conservado bastante de su obra para permitir la comparación del estilo de Meliso con el de Anaxágoras. La inmutabilidad e inactividad del «ente» unitario de Meliso lo hacía tema poco apropiado para florituras estilísticas. Pero si la filosofía de Meliso carecía de algo comparable con el *Nous* de Anaxágoras (es imposible saber si Anaxágoras leyó a Meliso o viceversa), sus estilos en otros aspectos son similares. No encontramos narración ni descripción en Meliso, puesto que, a diferencia de Anaxágoras, no tiene una cosmogonía que relatar. Pero ambos filósofos muestran la misma claridad y sencillez en sus métodos argumentales. Incluso podemos detectar rasgos de ingenio en las pruebas de Meliso sobre que el «ser» no experimenta dolor o pena (fr. 7). Los argumentos de Meliso, a pesar de derivar en parte de los de Parménides, no generan la misma excitación intelectual que el poema de su gran predecesor. Pero su escritura nos hace conscientes de que la prosa griega, como medio de expresar la filosofía, se había desarrollado con notable rapidez hacia mediados del siglo v.

No es seguro que Meliso registrara su apoyo a Parménides antes de que Leucipo (cuya ciudad natal depende de diferentes criterios, Diόg. Laerc., 9, 30) iniciara la teoría atómica. Pero no hay ninguna duda de que Leucipo y el pensador mucho más grande asociado a él, Demócrito, desarrollaron su teoría filosófica como intento de explicar la pluralidad y el movimiento sin desafiar los principales argumentos de Parménides contra la génesis y la destrucción. De acuerdo con el atomismo, todos los fenómenos deben explicarse por la combinación y separación de cuerpos completamente sólidos, no generados,

indestructibles y discretos (átomos) que se mueven en el vacío del espacio. Así el atomismo griego primitivo, subsiguientemente extendido por Epicuro (véase págs. 672 y sigs.), es comparable en cuanto a sus propósitos y algunos de sus puntos de partida a las teorías de Empédocles y Anaxágoras.

Leucipo es un personaje oscuro, cuya existencia Epicuro, probablemente fuera de toda polémica, se dice que negó (Dióg. Laerc., 10, 13). Fue casi seguro autor de una obra conocida como *El gran sistema del mundo* (ibid., 10, 46), y se conserva una frase de un tratado posterior, *Sobre la mente:* «nada ocurre sin tener motivos, sino que todas las cosas lo hacen por una razón y por necesidad» (fr. 2).

Demócrito, a pesar de la pérdida de sus escritos, debe ser considerado con toda seguridad como el filósofo más versátil y constructivo de fines del siglo v a. C. El alcance de su curiosidad fue enorme, cubriendo las ciencias, las matemáticas, el arte y la antropología, además de preceder a las investigaciones universales de Aristóteles, Teofrasto y Posidonio. A finales de la Antigüedad, Demócrito era altamente estimado como moralista, y la mayoría de las numerosas citas que se le atribuyen son máximas éticas. Éstas, junto con algunos fragmentos más, le muestran como un escritor pulcro y poderoso. Su estilo tiene muchas de las cualidades de la prosa jónica primitiva en su gusto por las frases equilibradas, la repetición y la colocación enfática de determinadas palabras, aunque estos artificios no esconden una voz personal, que puede ser por momentos retorcida y ácida, y por momentos benigna.

Algunos ejemplos son éstos:

> El hombre que intenta tener buen humor no debería comprometerse en muchas cosas ya sean privadas o públicas, ni en las que lo haga debería escoger asuntos que excedan a su propio poder y carácter. Pero por ello debería mantenerse en guardia para que cuando la fortuna caiga sobre él y le lleve a excesos por su aparición la deje de lado y no se aferre a cosas superiores a sus posibilidades. Pues el buen tamaño es más seguro que el gran tamaño (fr. 3).

(Las palabras «buen tamaño» (εὐογκίη) y «gran tamaño» (μεγαλογκίη) aparecen como neologismos de Demócrito.) Aquí encontramos la sabiduría tradicional sobre los peligros del exceso expresada en una forma que preludia la receta de Epicuro sobre la vida «tranquila». Más característicos del estilo epigramático de los fragmentos éticos son el fr. 185: «Las esperanzas de los cultos son mejores que la riqueza de los que no lo son», y el fr. 188: «El límite de las cosas oportunas e inoportunas es el placer y su ausencia», un sentimiento igualmente epicúreo.

Al situar a los átomos y el espacio vacío como los dos constituyentes del universo, Demócrito se expresó escépticamente sobre la verdad objetiva de la experiencia sensorial. Varios fragmentos se refieren al «oscuro» entendimiento derivado de los sentidos, o la «profundidad» en la que está situada la verdad

(frs. 9-11, 117), y uno de ellos está expresado dramáticamente: «Mente desdichada, tras hacernos pruebas ¿tratas de derribarnos? El derribo será tu ruina» (fr. 125), donde Galeno, nuestra fuente, registra que Demócrito «hizo así que los sentidos convergieran con la razón». Mucho más tarde, el estoico Cleantes escribió un diálogo entre la Razón y la Pasión, *SVF,* 1, 570, y Platón gustó de representar las divisiones dentro del alma en términos dramáticos.

Demócrito admiraba a Homero (fr. 21) y afirmaba que la inspiración divina es la fuente de la «mejor» poesía (fr. 18). Escribió un libro, citado por comentaristas posteriores de Homero, que al parecer explicaba puntos del lenguaje épico y varios pasajes de una manera moralista (frs. 20a-25). Le interesaba la lingüística y la gramática, y se alineó junto a los convencionalistas contra los naturalistas en el debate sobre el origen de los nombres, afirmando que cuatro rasgos del lenguaje —homonimia, polionimia, cambios de nombres propios y ausencia de nombre— apoyaban su punto de vista (fr. 26, un difícil texto de Proclo, que no debería aceptarse al pie de la letra como de Demócrito). Su visión del lenguaje como fenómeno cambiante en la evolución humana es coherente con lo que sabemos acerca de su estudio general sobre el desarrollo de la sociedad. A la vez que es posible exagerar la influencia de Demócrito en los posteriores acercamientos griegos a la antropología, hay datos suficientes para mostrar que apoyó, y sin duda animó, el concepto de que la civilización debe explicarse en términos empíricos y materialistas. Platón, que nunca nombra a Demócrito, no tenía simpatías por su atomismo, pero se ha pensado que la prehistoria en las *Leyes,* 677a y sigs. (cf. *Epinómide,* 974e-976c), refleja a Demócrito vagamente [17]. Cicerón equipara a Platón y Demócrito por sus cualidades de ritmo y «brillantísimos destellos de lenguaje» *(clarissimis uerborum luminibus),* adjudicándoles un papel más cercano a la poesía que el de los poetas cómicos *(De or.,* 1, 49, DK 68 A 34).

---

[17] Cole, 1967, 97-130.

X

TRAGEDIA

1. LOS ORÍGENES DE LA TRAGEDIA

La historia documentada de la tragedia griega empieza en 472 a. C. con los *Persas* de Esquilo. De su trayectoria anterior sabemos poco; sabemos algo, pero no mucho, de uno o dos de sus contemporáneos; tenemos una fecha (536/533) de la institución de un concurso de tragedia en las Grandes Dionisíacas. Los orígenes de la tragedia están en el siglo VI. Sin embargo, tan complejos y oscuros son los datos, tan variadas las teorías propuestas, que el erudito avezado se acerca a este tema con desaliento [1].

Las obras que se conservan de Esquilo nos dicen lo que necesita explicarse. Hay un coro, dramatizado según requiera la obra. Sus cantos son elaborados y se alargan mucho, y, en la tragedia anterior a Esquilo, pudieron ser aún más largos, puesto que Aristóteles nos informa de que Esquilo redujo el elemento coral y «dio el papel principal a la palabra hablada» [2]. En las primeras obras se requieren dos actores (ambos podían, con un cambio de máscara y vestuario, hacer más de un papel). Se dice que el mismo Esquilo añadió el segundo actor y él o Sófocles el tercero, y Esquilo utiliza tres en sus obras últimas [3]. Los actores pronuncian discursos, a menudo de considerable longitud y formalidad, pero también entablan diálogos con el corifeo (el director del coro) o con el otro actor. Particularmente característicos son los pasajes de intercambios verso a verso *(stichomythia)* que, como el discurso narrativo, y hasta donde llega nuestro conocimiento, siguen siendo una convención formal de la tragedia y bien pueden rastrearse hasta sus más remotos orígenes.

[1] Para bibliografía, véase Apéndice.

[2] *Poética,* 1449a17 y sig.

[3] *Poética,* 1449a18 (con nota en la edición de D. W. Lucas).

Las obras (excepto el *Agamenón)* son de longitud moderada, unos 1.000 versos. ¿En qué tipo de representaciones se originaron estas obras?

Es fácil hacer una lista de las influencias que operaron. (I) La tragedia toma sus historias, con pocas excepciones, de la mitología. Estas historias habían sido tratadas por los poetas épicos, Homero y el Ciclo y otros poemas épicos hoy perdidos; y Aristóteles, con instinto seguro, consideró el manejo homérico del mito como prototipo de la tragedia [4]. Pero el mito también había sido tratado por los poetas líricos. Parece que, desde una fase primitiva, había sido característico en himnos y otros tipos de poesía coral lírica que incluyeran narrativa; y Estesícoro había desarrollado narrativa lírica a gran escala. Podríamos decir que las historias llegaron hasta los dramaturgos más o menos conformadas para el teatro por los poetas épicos y líricos. (II) Los cantos corales de la tragedia, métricamente complejos y lingüísticamente ricos, escritos en un dialecto literario que no es ático puro (que utilizan, por ejemplo, el α de la *koiné* lírica en lugar de la η jónico-ática) [5], tienen una clara deuda con la tradición lírica coral de los griegos del Peloponeso y occidentales: el Ática no tenía una gran tradición de este tipo. (III) En cuanto a una retórica noble en trímetros yámbicos hablados, debemos buscar en otro sitio. Aristóteles pensaba —puede o no ser una suposición suya— que el metro del diálogo original de la tragedia era el tetrámetro trocaico [6]. Tanto el tetrámetro como el trímetro se habían desarrollado en Jonia, a manos de Arquíloco y sus sucesores, pero es posible que los trímetros trágicos sean especialmente deudores de Solón, el cual, en el cambio entre los siglos VII y VI, había elevado el metro a medio de exhortación política.

Es fácil hacer el catálogo de estas influencias, pero ¿qué base se les otorgaba? Hoy pocos están de acuerdo con Murray en hacer derivar la tragedia de una obra de pasión ritual [7]. Aristóteles, no sabemos con qué pruebas, creía que se originó por extemporización por parte de «aquellos que conducían el ditirambo»; y el ditirambo era un himno coral a Dioniso, que probablemente incluía narrativa. Ignorantes como somos sobre el primitivo ditirambo, parece probable que el peso lo llevaba el corifeo y que la principal función del coro era pronunciar refranes convencionales. Pero ¿cómo se convierte en drama una representación coral, incluso con danzas miméticas (sobre cuya extensión no podemos juzgar)? Había una tradición, aparentemente conocida por Aristóteles (aunque no mencionada en las obras suyas que se conservan), corriente en el período helenístico y adoptada por Horacio en su *Ars poetica,* 275-77, que adscribía este desarrollo a un tal Tespis del demo rural de Icaria, en el Ática.

---

[4] *Poética, passim.* Una famosa trilogía de Esquilo hoy perdida seguía claramente el argumento de la *Ilíada* muy de cerca.

[5] Cf. Björck, 1950.

[6] *Poética,* 1449a21.

[7] Para la crítica de ésta y otras teorías, véase *DTC,* 174 y sigs.

Hay muchos puntos oscuros en los distintos informes, pero debemos suponer que se separó del coro que dirigía (no se nos dice de qué tipo de coro se trata), asumió un papel trágico y dirigió discursos al coro: en otras palabras, dejó de cantar una historia y empezó a dramatizarla. Llevó su nuevo invento a Atenas, a mediados del siglo VI o más tarde, donde actuó antes y después de la institución de los concursos.

El papel del actor al principio estaba estrictamente relacionado con el coro. La palabra para actor es *hypokritḗs*, cuyo sentido es muy debatido. Algunos eruditos creen que quiere decir «intérprete»: el actor aclaraba las complejidades de la historia mítica, quizá en parte por medio de un prólogo hablado. (También es un punto debatido si la tragedia primitiva tenía un prólogo, puesto que dos de las tragedias conservadas de Esquilo, incluida la más antigua, se inician con la entrada del coro.) Sin embargo, aún hay mucho que decir sobre el punto de vista de que *hypokritḗs* quiera decir «contestador». Contesta a las preguntas del coro y así evoca sus cantos. Contesta con un largo discurso sobre sí mismo, o, cuando entra como mensajero, con una narración de acontecimientos desastrosos; o, si no, se remite a un catecismo en esticomitia. Naturalmente, la transformación de un corifeo en actor llevó consigo una dramatización del coro, que era bastante fácil si un coro de ciudadanos se convertía en portavoz de una ciudad. El proceso apuntado, aunque bastante vago, es plausible. El problema, sin embargo, es complicado por varios motivos, todos ellos controvertidos.

Tespis era ateniense, y la tragedia era considerada en general como producto ático. Pero Aristóteles nos habla de que algunos de los dorios del Peloponeso reclamaban para ellos la tragedia [8]. Desde luego hay datos fugaces que relacionan la tragedia precisamente con aquellas partes del Peloponeso que están más cerca del Ática: Corinto, Sición y Fliunte. En Corinto, Arión fue un personaje notable de la época de Periandro; está fuera de toda duda que ayudó a convertir un ditirambo primitivo extemporizado en una forma elaborada de arte. Heródoto nos dice esto, y sólo esto, pero un escritor posterior dice que Solón en sus elegías es la autoridad que afirmó que Arión fue el que convirtió «el primer drama en tragedia». Solón no pudo utilizar esta frase, pero debió de decir algo que supusiera lo mismo. En la Suda se menciona la obra de Arión sobre el ditirambo (siguiendo claramente a Heródoto), pero también dice que fue el descubridor de la forma o estilo *(tropos)* trágico, sea lo que sea lo que esto quiera decir, y que llevó al escenario a «sátiros hablando en verso» [9]. Por oscuro que sea todo esto (las últimas palabras suenan a cita de comedia) [10], la combinación de ditirambo, tragedia y sátiros en un solo artículo

[8] *Poética,* 1448a29-b2.

[9] Heródoto, 1, 23; Juan Diácono, *Comm. in Hermogenem,* ed. H. Rabe, *Rh. M.*, 63, 1908, 150; Suda, *s. v.* «Arión».

[10] ¿Un tetrámetro anapéstico?

tiene que resultar sugestiva. En la vecina Sición, Heródoto nos dice que el tirano Clístenes, en guerra con Argos, deseando suprimir el culto del argivo héroe Adrasto, cuyos sufrimientos eran honrados con «coros trágicos», los transformó para que estuvieran dedicados a Dioniso [11]. ¿Qué pasaba con estos coros que hicieran que el amigo de Sófocles los llamara trágicos? Por último, se dice que Prátinas de Fliunte fue el primero que escribió obras satíricas; y se presume que las introdujo desde su ciudad natal en Atenas, donde también practicó como dramaturgo a principios del siglo v. Un problema lleva a otro.

Los datos de la *Poética* de Aristóteles no deben despreciarse a la ligera. No sólo nos dice que la tragedia nació de los «dirigentes del ditirambo» sino que además usa misteriosamente el adjetivo 'satírico' *(satyrikós):* dice que la tragedia, empezando con 'mitos' cortos (tramas o historias) y un lenguaje ridículo, tardó en dignificarse por medio de un cambio del estado 'satírico' (o la representación), y añade que el tetrámetro se utilizó primero porque la 'poesía' era 'satírica' y más 'bailable' [12]. Es posible, pero no forzoso, que Aristóteles quisiera decir que la tragedia se desarrolló a partir del ditirambo cantado y bailado por un coro de sátiros; si es así, es posible que tuviera razón o no. Hay datos escasos o no independientes sobre un ditirambo satírico, pero naturalmente pensamos en el artículo que asocia a Arión con el ditirambo, la tragedia y los sátiros. En este punto del argumento asoma la grotesca sombra de una cabra. Los miembros del coro trágico eran «cantores-cabra» *(tragoidoi).* ¿Se llamaban así porque cantaban cubiertos de pieles de cabra o porque se les premiaba con una cabra o por su relación con el sacrificio de una cabra? ¿O porque iban disfrazados de demonios caprinos? Esto suena atractivo, pero se encuentra con la dificultad de que los sátiros áticos o silenos tenían colas de caballo. Pero estaban concebidos como peludos y lujuriosos; tampoco debemos rechazar esta asociación sólo porque la tragedia se hiciera sobria y seria. No sólo los datos sobre los sátiros son complejos y debatidos (véase págs. 380 y sigs.), además nos enfrentamos a un dilema básico. El hecho de que en la competición fueran seguidas tres tragedias por una obra satírica, que las obras satíricas fueran escritas por los mismos poetas que las tragedias, sobre historias extraídas de las mismas fuentes, y estuvieran a grandes rasgos regidas por las mismas convenciones, sugiere con fuerza, si no es que lo prueba, que había una relación genética entre ambas formas. Por otra parte, los miembros de un coro de sátiros ya están enmascarados y dramatizados como tales: una seria dificultad para volver a dramatizarlos como ancianos (o como cualquier otra cosa); y puede argumentarse que a partir de un coro de sátiros no podía desarrollarse otra obra que no fuera de sátiros, que de hecho se desarrolló, quizá en Fliunte. *Non liquet:* ni el grado hasta el que las representaciones corales se habían aproximado al drama en el Peloponeso ni la cuestión de si el

[11] Heródoto, 5, 67.

[12] *Poética,* 1449a20, 22.

ditirambo y la tragedia compartieron un fondo satírico con la obra satírica pueden determinarse con pruebas.

Las tres formas, junto con la comedia, fueron desde el principio y permanecieron siendo parte del culto de Dioniso. Los mitos cantados en los ditirambos y luego representados en la tragedia pudieron originariamente proceder de la leyenda dionisíaca, pero de éstas había un suministro limitado. La expresión proverbial «nada que ver con Dioniso» (οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον) puede sugerir que la introducción de mitos no dionisíacos dio lugar a protestas, pero es probable que esto ocurriera bastante pronto en ambos contextos. En cuanto al tema, la tragedia se apartó de Dioniso. Pero ¿estaban su naturaleza y carácter, su impacto emocional, determinados aún en cierta medida por sus relaciones dionisíacas? Está bastante claro que hubo un factor político. El culto de Dioniso era popular y pudo fomentarse por tiranos que buscaban un apoyo popular, como contrapartida quizá a los cultos establecidos bajo control aristocrático. Hemos visto algún indicio de esto en Corinto y Sición; y en Atenas está claro que el establecimiento de la tragedia debió mucho a Pisístrato y sus hijos (bajo cuyo mandato Laso de Hermíone estuvo activo en el campo del ditirambo). Sugerir que sus motivos eran puramente políticos, que no tenían interés alguno en promover este nuevo desarrollo de aquel arte coral tradicional tan íntimamente ligado a la vida cultural de la Grecia arcaica, podría ser injusto. Sin embargo, es probable que fuera bajo la democracia de Clístenes cuando la tragedia alcanzara la mayor dignidad y seriedad de la que habla Aristóteles; y podríamos especular, aunque con riesgo, acerca del efecto sobre la tragedia de un nuevo ambiente social en el que la responsabilidad de las decisiones importantes recayera en el cuerpo de ciudadanos reunidos en asamblea —ciudadanos que se encontrarían entonces, en los festivales, en el teatro de Dioniso para escuchar y contemplar las tragedias—.

Ciertamente, hacia 472 la tragedia se había hecho sumamente seria, política (en cierto sentido) y religiosa. Siempre había sido religiosa (igual que la comedia) como parte de un culto; y sin duda era al culto al que debía aquellas máscaras que progresivamente se hicieron menos apropiadas para el tipo de obras que se escribían. No puede insistirse demasiado, sin embargo, en que la tragedia en sí no era un rito [13], ya que no tenía nada del carácter repetitivo que marcan los ritos, aunque la tragedia incorporaba rasgos rituales si lo exigía la acción (y las odas corales a menudo toman la forma de himnos y utilizan un lenguaje de himno). Tampoco deberíamos atribuir a Dioniso ni el hipotético grotesco carácter temprano ni la posterior seriedad, que la tragedia debió mucho más al hecho de que utilizó e interpretó mitos que a su vez estaban impregnados de religión y habían sido tratados líricamente en contextos religiosos, y a una tradición de pensamiento sobre grandes problemas del destino humano

[13] Cf. Vickers, 1973, 41 y sig.

y del gobierno divino heredada por los poetas trágicos de pensadores como Hesíodo y Solón. La tradición va de ellos hasta Esquilo.

No se puede demostrar cuánto debió la tragedia al genio aislado de Esquilo, con cuánta verdad le llamó Murray «creador de la tragedia», puesto que sabemos tan poco de sus predecesores y contemporáneos [14]. Apenas es posible que cuatro títulos mitológicos de obras (incluido *Penteo*) atribuidos a Tespis sean auténticos, pero nada seguro puede decirse del carácter de estas obras. Quérilo supone poco más que un nombre: se dice que compitió con Prátinas y Esquilo en 499/496. De Prátinas se dice que 32 de sus 50 obras eran satíricas, lo cual, si es cierto, supone que no pudo operar enteramente dentro del esquema ático normal del siglo v. Hay un fragmento sustancial y muy interesante bajo su nombre, en el que un coro de sátiros protesta de que sus palabras queden ahogadas por el acompañamiento del *aulos.* Es una mera conjetura que esto proceda de una obra satírica y no de una lírica, y se ha sugerido recientemente, con mucha credibilidad, que el fragmento pertenece en realidad a fines del siglo v y que se había atribuido erróneamente a Prátinas [15]. De Frínico, que ganó su primera victoria en 511/508 y tuvo que ser de mayor edad que Esquilo, sabemos un poco más y nos da la impresión de que fue un gran personaje. En 493, durante el arcontado de Temístocles, creó «La toma de Mileto» (Μιλήτου ἅλωσις), cuyo resultado fue que le multaron, dice Heródoto, los atenienses por «recordar a los ciudadanos sus propias desgracias» [16]. En 476 (probablemente), con Temístocles como *choregos,* consiguió una victoria con las *Fenicias,* sobre el tema de Salamina. También escribió sobre temas míticos normales, sobre las Danaides, Acteón y otros. Por Aristófanes sabemos que sus cantos aún eran famosos y cantados a fines del siglo v [17]. Sin embargo, no es razón para afirmar que sus obras fueran más líricas que dramáticas. Simplemente no sabemos qué tipo de obras escribió y con qué contenido trágico, excepto que utilizó dos veces temas contemporáneos y enseñó el camino para los *Persas* de Esquilo.

2. LA REPRESENTACIÓN DE LA TRAGEDIA

Cualquiera que se pregunte cómo era la tragedia griega, cuál era su efecto en la representación, encontrará algo decepcionante la respuesta a estas pregun-

[14] Para bibliografía, véase Apéndice.

[15] Cf. Lloyd-Jones (véase Apéndice), 15-18.

[16] Heródoto, 6, 21.

[17] *Avispas,* 220; *Aves,* 748 y sigs.

[18] A menos que le atribuyamos un fragmento de papiro que contiene parte de una tragedia basada en la historia de Giges (cf. Heródoto, 1, 8 y sigs.). Los eruditos no están de acuerdo sobre si es una obra de principios del siglo v o del período helenístico. Para bibliografía, véase Apéndice.

tas. Pues somos prisioneros de nuestros datos, que son por todas partes más leves de lo que cabría desear, y a menudo muy posteriores al período del que nos preocupamos principalmente (el siglo v a. C.), y casi siempre difíciles de interpretar. Hay demasiadas cuestiones vitales a las que no podemos responder sin cierta medida de adivinación y de especulación, y no sin basarnos en suposiciones *a priori* cuya validez no podemos probar adecuadamente. Y aun así es esencial que planteemos estos problemas, porque si no los textos de las tragedias quedarán inertes, como números musicales que no podamos y ni siquiera intentemos interpretar. Pues los textos son esencialmente libretos para la representación, y el estilo y el contexto de esa representación son fundamentales para nuestra comprensión de los textos mismos.

A grandes rasgcs podemos clasificar los datos que tenemos en tres grupos: descubrimientos y conclusiones de la investigación arqueológica, tradición posterior sobre el teatro y los textos de las obras en sí mismos. Cada tipo de datos tiene sus propios obstáculos. Las evidencias arqueológicas se componen a su vez de dos tipos distintos. El primero depende de las conclusiones que hay que extraer de la excavación de los emplazamientos de los teatros, el segundo de la interpretación de la imaginería visual basada en el teatro que aparece en la cerámica pintada del Ática del siglo v (y en menor medida de otras cerámicas) y también de la escultura en relieve y de las figuras de terracota de fines del siglo v y del IV.

El primer teatro construido en piedra en Atenas fue una obra de fines del siglo IV, en la década que vio a Atenas caer bajo el dominio de Macedonia: el lugar fue remodelado casi completamente en los siglos posteriores. Las primeras representaciones, y así todas las del período que más nos interesa, se basaban en gran parte en construcciones temporales de madera, que han dejado poco o ningún rastro en el registro arqueológico. La tradición posterior relacionó las primeras representaciones de tragedias en Atenas con el *ágora:* no hay razón alguna para dudar de la tradición, pero las plataformas levantadas para los representadores y las hileras de bancos de madera para el público no han dejado rastros. Durante la mayor parte del siglo v las representaciones tenían lugar en el teatro de Dioniso al pie del acantilado meridional de la Acrópolis, donde se había enlosado una zona para actuar dotada de un muro de contención, pero el «edificio» del teatro, la *skene,* a fines de siglo era aún de madera con cimientos de piedra, y poco podemos aprender con seguridad de lo que queda de aquellos cimientos acerca del edificio que soportaban. Los datos de jarrones y otras representaciones son algo mejores, aunque poco consistentes. Los escenarios de los teatros, que representan significativamente a actores y miembros del coro vistos fuera de escena, antes o después de la representación, aparecen tan pronto como las primeras obras que se conservan de Esquilo (quizá antes), y tenemos cierto número de escenas de éstas a lo largo de la mayor parte del siglo v. Pero existe el problema de decidir qué es lo importante: nunca es fácil distinguir entre dibujos de actores haciendo papeles

del repertorio heroico de la tragedia griega y escenas que muestran las figuras heroicas mismas, con el artista influido quizá por la representación dramática en su forma de imaginar la escena. Antes de que podamos estar seguros de que lo que se nos está presentando es una escena de actores y no de figuras míticas, hemos de tener rasgos «teatrales» innegables ante nosotros (escenas de vestuario, máscaras inequívocas, o la figura del *auletes*, el músico que tocaba la doble flauta que acompañaba a las escenas cantadas en la tragedia griega). E incluso entonces siempre tenemos que lidiar con el juego de la imaginación del artista y con las convenciones dentro de las que trabajó.

Con los datos de la tradición posterior nuestros problemas vuelven a ser distintos. En esto, con la excepción de Aristóteles, estamos tratando con especialistas en la Antigüedad, hombres de las épocas helenística o romana que reunían datos misceláneos, casi todos sacados de sus lecturas, para crear enciclopedias y comentarios que hicieran inteligible un pasado desvanecido. En la mayoría de los casos podemos asegurar que sus conocimientos de primera mano, incluso sobre el teatro contemporáneo, son inexistentes, y no podemos leer sus fuentes y garantizar su fiabilidad: a menudo ni siquiera sabemos a qué período se refiere su información, y este último punto es crucial, puesto que las creaciones teatrales, y desde luego las obras que de hecho fueron representadas, habían cambiado radicalmente hacia, aproximadamente, el siglo II a. C., de manera que no digamos hacia el siglo II o III d. C. Sus datos nunca pueden usarse para contradecir los arqueológicos; a veces pueden aquéllos rellenar lagunas de éstos.

Nuestro último grupo de datos, el de los textos de las obras mismas, plantea problemas que son como los que nos encontramos cuando tratamos de interpretar las escenas pintadas de los jarrones: ¿cómo separar la experiencia teatral presentada aisladamente a través de la utilización imaginativa por parte del dramaturgo del lenguaje, de lo que había, en concreto, ante los ojos del público? En una obra con máscaras, como ocurría en las griegas, era suficientemente obvio que algunas cosas evocadas en el texto de la obra, como las lágrimas o las sonrisas, existieran sólo en el lenguaje o el gesto, y que, en sentido literal, no «ocurrieran». Pero ¿cómo hemos de decidir cuánto de la escena evocada por el coro de la párodo del *Ión* de Eurípides, la escultura del templo de Delfos a cuyo detalle responden con tanta emoción, o del complejo escenario en una cueva del *Filoctetes* de Sófocles, se representaba de hecho en la construcción del escenario del teatro de fines del siglo V? ¿Y de la representación de acontecimientos dramáticos como el terremoto del *Prometeo encadenado*, o de Orestes arrojando sus flechas a las Furias en la escena de la locura del *Orestes* de Eurípides? [19]. Como veremos, estas preguntas no son fáciles de contestar.

---

[19] Eur., *Ión*, 184 y sigs.; Sóf., *Fil.*, 15 y sigs.; Esq., *P. V.*, 1080 y sigs.; Eur., *Orestes*, 253 y sigs.

Lo primero que tenemos que tener en cuenta al tratar de afirmar el impacto de la tragedia griega tal como lo experimentaban durante la representación los espectadores es el contexto de aquella experiencia, el lugar del drama trágico en la vida de la comunidad ateniense. Aunque en sí mismo no era un acto litúrgico, ritual (véase pág. 288 *supra),* era de todas formas parte del culto de la divinidad, un acontecimiento sagrado con su lugar fijado en el calendario religioso de Atenas, y marcado como sagrado por los ritos que de hecho lo rodeaban (como la procesión de antorchas en la que la estatua de Dioniso era traída del altar en el camino de Eléutera a su teatro en Atenas, la gran procesión fálica del primer día de las Dionisíacas, y los ritos de sacrificio de purificación del teatro), así como por la suspensión de actividades profanas de la comunidad durante el festival. Un segundo aspecto importante de la experiencia dramática también deriva de su contexto social: es la analogía con las grandes competiciones religiosas del mundo griego, como los «Juegos» olímpicos y píticos. En ambos, la competitividad endémica y potencialmente desestabilizadora de la sociedad griega antigua quedaba sancionada y sacralizada dedicando ilustres exhibiciones de logros competitivos al culto de los dioses. Las representaciones dramáticas en Atenas, como las competiciones atléticas, tomaron gran parte de su significado de los que las declararon como competiciones que había que realizar ante la comunidad. Los dramaturgos, actores y *choregoi* (atenienses que exhibían su riqueza pagando profusamente los costes de la representación) tomaban todos parte en la competición entre ellos y las «victorias» de cada uno se proclamaban públicamente y se atestiguaban en los registros de la polis ateniense y en ilustres monumentos privados de la misma manera. El papel del público, considerado tanto de «atenienses» como de «griegos», es dar su reconocimiento a la proeza victoriosa del vencedor, y, a la inversa, reírse despiadadamente de la humillación de los vencidos.

La misma magnitud del público en Atenas (quizá unos 15.000) hacía que fuese natural e incluso adecuado pensar que las representaciones eran expresión de la solidaridad del pueblo ateniense y un acto de la comunidad, con dos aspectos: el primero, un acto de celebración para honrar a los dioses, y el segundo la provisión de un espacio para el reconocimiento del prestigio y la raigambre dentro de la comunidad. Ambos aspectos se reflejan en el hecho de que, según sabemos por Aristóteles, la organización del festival, las procesiones y las representaciones dramáticas eran una de las principales responsabilidades del arconte, el magistrado supremo de Atenas [20]. Los mismos dos aspectos de las representaciones dramáticas suponen también que, aunque encarnaban algo radicalmente nuevo en forma y presentación, las competiciones trágicas tenían sus raíces en la tradición. Las obras mismas no sólo se basan fuertemente en historias tradicionales y en las tradiciones de la imaginería religiosa que daban a esas historias gran parte de su significado, sino que también, al poner

[20] Aristóteles, *Const. de Atenas,* 56, 2-5.

en escena la lucha del hombre contra el hombre y de los hombres contra todo lo que es ajeno al hombre, contribuyen a reforzar los valores tradicionales de la sociedad griega antigua, aun cuando los valores tradicionales están sujetos a la vez al escrutinio de la constante remodelación del mito. Para el conjunto de la comunidad, manifestado en el público, las representaciones trágicas constituyen una fusión del pasado tradicional con un presente nuevo e innovador.

Esto es para situar el doble carácter de pasado y presente, tradición y cambio, en términos sociológicos. Podemos verlo igualmente expresado en las realidades concretas de lugar y circunstancias de la representación. El centro del

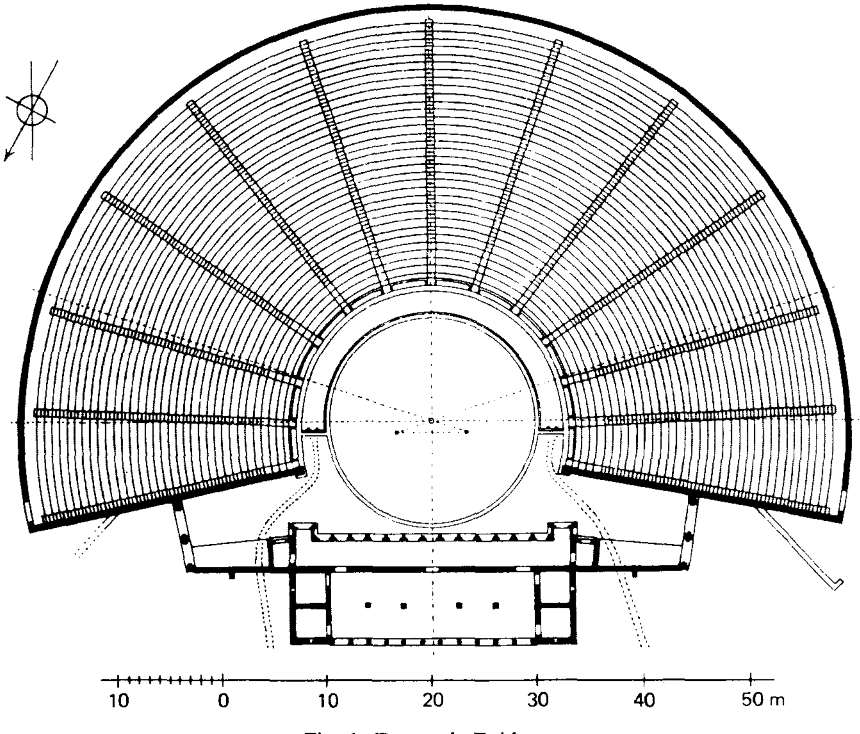


Fig. 1. Teatro de Epidauro

espacio de la representación es el área circular del nivel de la orquesta, la zona de baile, hoy desaparecida en Atenas en la reordenación del teatro de Dioniso para estilos de representación posteriores, pero presente e inalterado en el teatro mejor conservado de todos los griegos, el teatro de Epidauro (lám. IVa y fig. 1). Éste fue construido probablemente no antes del siglo III a. C., de acuerdo con planos de un arquitecto por lo demás desconocido, Policlito, pero ya era famoso en posteriores tiempos de la Antigüedad por la belleza y simetría de su composición arquitectónica [21]. La *orchestra* es el punto central de todo

[21] Pausanias, 2, 27, 5.

el diseño. Mide unos veinte metros de diámetro (la *orchestra* de Atenas era probablemente algo mayor) y está cerrada casi en dos tercios de su perímetro por los graderíos ascendentes del auditorio, en forma de cono, invertido y truncado. Los orígenes de la *orchestra* son muy anteriores a los del drama; con toda probabilidad han de encontrarse en las eras circulares, a menudo dispuestas en terraza en la ladera de las colinas, que aparecen en gran número en el paisaje griego. A la vez que el lugar para trillar el grano o secar uva o higos, estas eras servían para bailar. El baile en un espacio circular, con una multitud de espectadores rodeándolo, figura en el diseño del escudo de Aquiles en la *Ilíada:* «una pista de baile como la que Dédalo hizo en la gran ciudad de Cnosos», en la que los bailarines evolucionan sin esfuerzo en círculo «como la rueda de un alfarero cuando éste se pone en cuclillas y la gira con las manos para comprobar si funciona» (XVIII, 590 y sigs.). En esta pista evoluciona el coro de la tragedia: es el elemento fijo y esencial en la construcción de un teatro para representaciones dramáticas. En contraste, el terreno de los espectadores podía variar considerablemente en forma y en localidades. Tras el abandono de los asientos temporales de madera, casi siempre se situaba a los espectadores en la ladera de la colina, normalmente curvada, pero lejos a menudo del auditorio simétricamente dispuesto en gradas y curvado de Epidauro: en Atenas la curva es claramente más plana, apenas más de la mitad cerrando la *orchestra,* con una acústica que nunca pudo ser tan buena como la de Epidauro, mientras que los teatros locales de pueblos, como el teatro de fines del siglo VI de Tórico, en el Ática, quizá careciese totalmente de simetría [22]. La orientación también variaba mucho: el teatro de Atenas estaba orientado *grosso modo* hacia el sur-sureste, mientras que el de Epidauro estaba casi diametralmente opuesto, orientado hacia el nor-noroeste. En cada caso, la orientación de la ladera más apropiada determinaba la del teatro: en Atenas el teatro dominaba el recinto sagrado de Dioniso y su arcaico templo, mientras que en Epidauro el santuario de Asclepio yacía a sólo unos 500 metros por debajo del teatro.

La forma circular de la *orchèstra* está relacionada con las danzas en anillo de la celebración popular griega primitiva, y el modelo de danza tradicional se mantenía en la danza en círculo del ditirambo del siglo V. Las competiciones ditirámbicas para coros de hombres y niños, cada uno de cincuenta miembros, representando a las diez tribus áticas, también formaban parte de las celebraciones en honor de Dioniso, y parece que tenían lugar en el teatro de Dioniso en los mismos días que las representaciones teatrales. Pero el coro de tragedia, característicamente, evolucionaba en línea, como una unidad militar desfilando, y no reflejaba, excepto rara vez, el plano tradicional mantenido en el círculo de la *orchestra.* También era mucho más pequeño (probablemente doce en las obras de Esquilo; quince en las obras posteriores de Sófocles y Eurípides), y tenía por tanto un espacio relativamente mucho mayor en el que moverse.

---

[22] Para la fecha del teatro de Tórico, véase T. Hackens en Mussche *et al.,* 1965, 75-96.

La sensación de espacio abierto invade las representaciones trágicas; abierto no sólo a la luz del cielo, con total ausencia de muros o techado que den una sensación de cierre, sino también con puntos de vista abiertos que convergen sin trabas desde cada ángulo de la inmensa *orchestra* y está más allá de ella. Nuestras dificultades empiezan con esta cuestión de lo que está más allá. Tangente al círculo de la *orchestra* pero un poco separado de su borde estaba, al menos en la época de la *Orestía* (458 a. C.), el edificio teatral llamado *skene,* y a cada lado del mismo, en el espacio entre él y el semicírculo de los espectadores, los dos pasillos abiertos por los que los actores podían entrar en la zona de actuación desde fuera del teatro. Son los *eisodoi,* las entradas, y en Epidauro pasan por los arcos formales de piedra que se levantan en ángulo recto al muro de soporte del auditorio. Como la *skene* de fines del siglo v de Atenas estaba hecha de madera, hay preguntas a las que no podemos contestar bien, como su altura y su apariencia externa, el número de puertas y otras aberturas en la misma, y su decoración pintada. Se trataba de una construcción sólida, de maderas bastante duras, pero podía quitarse entre festivales [23]; al parecer, tuvo un techo plano, lo suficientemente sólido como para soportar el peso de varios actores, y al menos una puerta doble abierta hacia los espectadores. Es probable que desde el principio este edificio hiciera de almacén de máscaras, vestuario y atrezzo, y de sala de espera de los actores que se disponían a entrar en escena. Pero no podemos estar seguros de la fecha en que llegó a formar parte del diseño fijo y aceptado de un conjunto teatral o de como se interpretaba en un principio. En la primera obra que se conserva de Esquilo, los *Persas,* se ha argumentado convincentemente que la acción de la primera parte de la obra ha de imaginarse de alguna manera ocurriendo en el interior, y no enfrente de este edificio: ciertamente, ésta es la interpretación más obvia y menos forzada de las palabras del coro de los ancianos persas en consejo con la madre de Jerjes, Atosa: τόδ' ενεζόμενοι στέγος ἀρχαῖον, «sentados en (¿cerca?, ¿sobre?) este antiguo edificio» (140 y sig.). En ese caso, la *skene* presumiblemente aún no estaba en una posición tras ellos mientras los espectadores veían la escena, o al menos no era considerada parte de la escena de acción imaginada, sino más bien una parte del equipamiento teatral no dramática, como los grupos de focos y reflectores en un teatro moderno. Pero a principios de los años 450 por lo menos la *skene* es considerada como límite de la escena de acción y en ciertos momentos parte de ella. Podía representar un edificio (comúnmente un palacio o templo) o el fondo de una escena marina o montañosa. Se hacen las entradas desde ella y la escena de acción ahora queda claramente marcada como fuera de sus muros: las escenas interiores sólo pueden mostrarse como cuadro.

Es conveniente y natural hablar de la «zona de actuación», pero en cuanto nos preguntemos dónde estaba, y hasta qué punto se distinguía de la *orchestra,*

---

[23] Jenofonte, *Ciropedia,* 6, 1, 54.

si es que se distinguía, se intensifica la controversia. Hay algún dato leve, en parte en las obras mismas, en parte en tenues rastros del teatro de Dioniso y del teatro del siglo v en Eretria, en Eubea, de que el espacio frente a la *skene*, entre ésta y la *orchestra*, estaba más arriba que ésta, en Atenas probablemente sobre una baja plataforma de madera con uno o dos escalones que bajaban a la *orchestra*. No lo podemos asegurar, pero parece la interpretación más plausible de nuestros leves datos. De lo que sí nos podemos fiar es de que no había un escenario alto que levantase un metro y medio o más sobre el nivel del coro, tal y como se imaginaba en el siglo pasado cuando se intentaron reconstrucciones del teatro griego. No sólo hablan con vigor contra ello los textos de las obras (como la escena del *Edipo en Colono* de Sófocles, 822 y sigs., esp. 856-57, donde el coro trata de intervenir físicamente cuando Edipo y Antígona son arrastrados por el cruel Creonte y sus hombres armados), sino que es mucho más convincente relacionar el escenario elevado con la elaboración helenística mucho más tardía y sobre todo la romana de la *skene* de madera en una fachada de piedra de varios pisos. Estas estructuras amenazaban con empequeñecer a los actores y este efecto fue contrarrestado levantándolos por encima del público (habiendo desaparecido por entonces el coro definitivamente del teatro) y entonces, como veremos, alargando sus figuras con nuevos tipos de máscaras y calzado que dieron altura suplementaria que se adecuara a la nueva perspectiva. Para el teatro ateniense del siglo v tenemos que imaginar a los actores hablando y moviéndose en su mayoría frente a la *skene* y cerca de ella, en una plataforma baja. Una de las funciones de la *skene* así habrá sido proyectar la voz del actor hacia los espectadores y disminuir las exigencias vocales dadas por el tamaño del auditorio y del espacio teatral.

La escena desplegada ante los espectadores así será aquella en la que los ojos de éstos pueden viajar a través de la anchura de la zona de actuación y más allá de la misma, hasta los pasillos de entrada. Las figuras de esta zona debieron de ser relativamente escasas en relación con el espacio disponible y por tanto sus movimientos más significativos en términos espaciales. Ello tiene importantes implicaciones. Por ejemplo, el hecho de que las entradas y salidas distintas de las efectuadas por la puerta de la *skene* tuvieran una duración medible para los espectadores y se hicieran abiertamente quiere decir que habían añadido peso dramático. No eran pasos instantáneos de la invisibilidad de las alas a la visibilidad del escenario, sino extensas apariciones con un potencial dramático considerable. Es sólo cuando apreciamos esto cuando podemos entender la estrategia dramática de la escena, por ejemplo, en *Edipo en Colono*, en la que entra Ismene. Su larga aproximación es anunciada y acompañada por un relato estático de Antígona, su hermana, que describe al ciego padre, con un despliegue descontrolado de detalles, la aparición de la figura que se aproxima, la yegua que monta, su amplio sombrero tesalio de viaje, hasta que está al alcance de la voz, y por último del contacto (340 y sigs.). Estos momentos de intensa aceptación contrastan con el acercamiento silencioso y descono-

cido, igualmente visible, de los personajes cuya llegada es, por así decirlo, rechazada y denegada, y que tienen que forzarse a pasar la barrera de silencio para entrar en el mundo de la obra. Un ejemplo de una de estas entradas viene dado por las varias llegadas de Jasón en la *Medea* de Eurípides: viene y va en silencio, no dirige felicitaciones ni recibe despedidas. El peso dramático de idas y venidas es proporcional a la libertad de espacio que el teatro griego ofrecía al dramaturgo, que era también el productor, para su explotación.

En su función como parte del escenario de la acción imaginada, la *skene* es el lugar donde se imagina que ocurren aquellos acontecimientos dramáticos que se dan, por así decirlo, «entre bastidores». Aunque no es verdad que la muerte sea un acontecimiento que, en la tragedia griega, nunca pueda darse a la vista de los espectadores (la muerte de Alcestes y, quizá de manera más discutible, la de Áyax en la obra de Sófocles, son obvias excepciones) [24], sin embargo, la muerte violenta ocurre significativamente dentro, es decir, en la *skene,* y tiene su impacto dramático en los gritos de muerte de la víctima y la pasión controlada del discurso del mensajero. Pero hay otro camino también abierto al dramaturgo para dar peso a la muerte violenta en sus obras, por medio de la utilización del cuadro interior. La tradición posterior proporciona datos de la existencia de un artificio teatral conocido como *ekkyklema,* muy probablemente un carro bajo que podía lanzarse hacia los espectadores a través de las puertas de la *skene,* y varios pasajes de Aristófanes, parodias en las que su utilización es traspasada a cuadros de los interiores domésticos de los dramaturgos trágicos, certifican que el artificio se utilizaba en el teatro del siglo v [25]. Podemos hacernos alguna idea de su efecto dramático mirando dos escenas. En el *Agamenón* de Esquilo, los gritos de muerte del rey van seguidos casi inmediatamente por la apertura de las puertas de la *skene* y las primeras palabras del discurso de triunfo de Clitemnestra. En el verso 1379 dice «Estoy donde golpeé, sobre el trabajo que hice», y a la luz de los demás datos, está claro que tenemos que imaginar a Clitemnestra de pie dentro del palacio sobre los cuerpos de Agamenón y Casandra, el cuadro revelado por el lanzamiento del *ekkyklema.* La escena se repite obsesivamente en la segunda obra de la *Orestía,* donde *(Coéforos,* 973) las puertas se abren de nuevo y esta vez es Orestes el que se alza sobre el cuerpo de su madre y el de Egisto. En el *Heracles* de Eurípides, verso 1029, se abren las puertas de su palacio, revelando la escena interior de matanza y estragos que había predicho la aparición de Iris y Lisa (815 y sigs.) y que el discurso del mensajero describió: vemos a Heracles hundido sin conocimiento sobre los cuerpos de sus propios hijos a los que ha matado, y luego vuelve gradualmente a la conciencia. En escenas como éstas el artificio del cuadro interior se usa con poderoso efecto.

[24] Eur., *Alc.,* 387 y sigs.; Sóf., *Áyax,* 815-65 con 891-99.

[25] Ar., *Ac.,* 395-479; *Tesm.,* 95-265.

Otro elemento de equipo teatral también está especialmente bien documentado en el uso que tuvo en el siglo v por la comedia de Aristófanes. En la *Paz* (154 y sigs.) el héroe Trigeo vuela hasta el cielo sobre un enorme escarabajo para entrevistar a Zeus, y como con el *ekkyklema* la ilusión dramática queda súbitamente abandonada con una interpelación movida por el pánico al operador de la grúa (el *mechanopoiós).* La *mechané* es un artificio también documentado en la tradición posterior sobre el teatro, y la escena en la *Paz* parece una parodia de otra obra perdida de Eurípides, *Belerofonte,* en la que Belerofonte vuela hasta el cielo sobre Pegaso. En la tragedia conservada puede que se utilizara para la aparición de divinidades que se describen abriéndose camino por el aire, como Océano en *Prometeo encadenado* (284 y sigs.) o Tetis en *Andrómaca* de Eurípides (1228 y sigs.), Atenea en su *Ión* (1549 y sigs.) y los Dióscuros en su *Electra* (1233 y sig.): Eurípides adquirió cierta notoriedad por su utilización del «dios desde la máquina».

Era costumbre en el teatro de hace una generación, y en el teatro comercial del West End de comedias domésticas y farsas aún es costumbre, que el área de actuación estuviera ocupada no sólo por actores sino por una proliferación de objetos, muebles, adornos y similares, cuya función es dar una impresión naturalista de vida cotidiana. En contraste, el espacio teatral del drama trágico griego era estridentemente desnudo: los actores no estaban perdidos ni sus movimientos limitados por una profusión de cosas que definieran y ocuparan el espacio. Las pertenencias en el escenario desde luego se utilizaban, pero por sus cualidades dramáticas, no para crear ilusiones ambientales. Aquellas de las que podemos estar más seguros eran el foco de la emoción dramática continuada y poderosa: así, por ejemplo, la vestidura con la que Agamenón es asesinado en la *Orestía.* Relacionada con la indumentaria de púrpura que Agamenón lleva hasta su muerte, figura constantemente como imagen (a menudo como una «red») en el lenguaje de la primera obra, vinculando la muerte de Agamenón con la caída y saqueo de Troya; y en la segunda es exhibida a los espectadores por Orestes tras la muerte de su madre *(Coéforas,* 980-1020). Es extendida ante los ojos de éstos («extiéndela y de pie en círculo exhibe el objeto que atrapó a un hombre») e insistentemente mencionada en la secuencia («esta vestidura», «esta hechura») como símbolo visible del derecho de Orestes a matar a su madre [26]. Sófocles tiene una inclinación particular por el uso de estas pertenencias poderosamente emotivas: la espada de Áyax, el arco de Filoctetes, la urna en la que son llevadas a su hermana Electra las cenizas del supuestamente muerto Orestes. En el escenario de Esquilo, las pertenencias tienen algo de la indomable fuerza de un objeto con el poder de causar por sí mismo

[26] Una vasija de figuras rojas recientemente dada a conocer en Boston, sin relación evidente con el teatro, pero fechada en el mismo período de la creación de la *Orestía,* da una buena idea de cómo se imaginaba la vestidura mortuoria de Agamenón, como un ropaje casi transparente hasta los tobillos sin orificios para el cuello o las manos; cf. Vermeule, 1966, 1-22 y láms. 1-3; Davies, 1969, 214-60.

la muerte y la destrucción, y son análogas en su uso a los acontecimientos teatrales de una extrañeza misteriosa, como el surgimiento fantasmal en los *Persas* o la escena de Casandra en *Agamenón,* de la que Esquilo hace derivar gran parte de su carácter teatral. En Sófocles, por otra parte, se sienten mucho más como foco de ataduras y sentimientos humanos poderosos, y en torno a estos sentimientos evoluciona gran parte de la acción escénica. Su utilización en Eurípides parece más atenuada, incluso irónica (el escudo de Héctor en *Troyanas,* 1136 y sigs., o el arco de Apolo en *Orestes,* 268 y sigs. son ejemplos ligeros junto a los de Sófocles: este último bien puede ser incluso imaginario, producto de las alucinaciones enfermizas de Orestes), pero en los tres dramaturgos su efecto en el teatro procede de la escasez en el uso de las pertenencias en general.

Otro tipo de pertenencias, los símbolos del esplendor y el poder, parecen haber sido utilizadas también. Así el carro en el que Agamenón vuelve con Casandra desde Troya *(Agamenón,* 906), o aquel en el que Clitemnestra visita a su hija, supuestamente de parto, en la casa de campo en la que está exiliada (Eurípides, *Electra,* 966, 998 y sigs., 1135 y sigs.). También tienen un aspecto dramático que cumplir, y subrayan las ironías del esplendor en un contexto de muerte violenta: son muy distintas de las pertenencias ilusionistas de los teatros posteriores. Es mucho más difícil estar seguro del uso de este tipo de propiedades, y de escenarios pintados en general, cuya función es fundamental o exclusivamente crear un sentido específico de lugar, la ilusión de una escena delimitada por objetos. Por ejemplo, ¿cómo se ponía en escena el surgimiento del fantasma de Darío en los *Persas?* Nuestras dificultades para interpretar los datos arqueológicos contemporáneos están bien ilustradas por una pintura cerámica ática del siglo v que ha sido utilizada poco convincentemente para contestar a esta pregunta. Los fragmentos de una hidria encontrada en Corinto (lám. IVb) muestran una escena que parece marcada como teatral por la presencia del *auletes* tocando su doble flauta; cinco figuras o más, orientales, probablemente persas, aparecen con un traje de pantalones con un tocado flotante, y con actitudes de horror o asombro, pero sin ninguna intención de sugerir que llevan máscaras. La figura central es un rey, a juzgar por la pira de madera construida de troncos, de los cuales cada fila reposa en ángulo recto sobre la inferior. La pira está encendida y las llamas la lamen. ¿Qué debemos hacer con esto? Parece improbable, aunque con razones puramente *a priori,* que las piras ardientes formaran parte de las pertenencias escénicas de una tragedia del siglo v: quizá la combinación del *auletes* y de la escena horrorosa presentada pretendía evocar un momento dramático descrito por el mensajero o incluso en un ditirambo. Quizá, sin embargo, nuestras suposiciones sean falsas y una escena como ésta haya sido puesta en el escenario literalmente como se la describe. La pregunta está abierta.

El problema de estas pertenencias y de la escenificación inevitablemente trae a colación los datos de la tradición posterior: nuestra fuente más antigua es

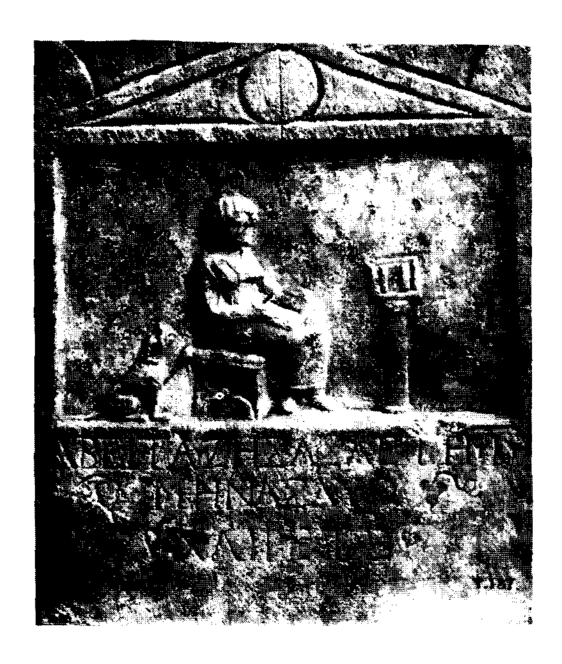
Aristóteles, que registra lacónicamente que Sófocles introdujo *skenographia* («pintura de la *skene*») en la representación de tragedias (*Poét.*, 1449a18 y sig.). Una fuente muy posterior, el arquitecto romano Vitruvio, afirma que Esquilo adoptó la idea del pintor Agatarco de Samos [27]. Como la introducción de un tercer actor, este desarrollo parece haber sido atribuido a la década en la que las carreras teatrales de Esquilo y Sófocles se superponen, con cierta incertidumbre sobre cuál de los dos fue responsable. Pero ¿cómo hemos de interpretar la afirmación? Las tragedias se representaban en las Dionisíacas de la ciudad de Atenas en secuencia de tres, seguidas por una obra satírica, y era normal que las tres tragedias no tuvieran continuidad escénica: incluso Esquilo, quien parece que escribió frecuentemente, sólo él, secuencias relacionadas de tres obras que presentan diferentes fases del despliegue de una sola historia, no buscó situar sus historias en un solo escenario. Desde luego la tercera obra de la *Orestía* misma implica un cambio de escenario, desde delante del templo de Apolo en Delfos al Areópago de Atenas. Otra de las obras de Esquilo, las *Etneas*, tuvo al parecer un escenario que según había imaginado el autor tenía que cambiar cinco veces durante la obra [28]. Pero aquí (la obra se ha perdido y la afirmación aparece en la antigua *hypothesis*) la inferencia debe hacerse a partir del lenguaje de la obra y puede que estemos tratando con una acción muy libremente limitada por términos espaciales, como en los *Persas*, donde la relación entre el «antiguo edificio» del verso 141 y la tumba de Darío más tarde en la obra queda completamente abierta y el escenario variable casi libremente. Hay un mundo de diferencias entre ésta y el comienzo, por ejemplo, de la *Electra* de Sófocles, donde los evocadores hitos de Argos son señalados uno tras otro por el *paidagogós* a Orestes a su vuelta de joven tras un exilio desde la infancia. La introducción de la «pintura de la *skene*» cae casi seguro entre estas dos obras. Desde luego ya hemos visto que en las obras más antiguas puede no haber ningún edificio de *skene* situado para centrar la acción inmediatamente frente a él. En las primeras obras de Esquilo (los *Persas*, los *Siete contra Tebas*, las *Suplicantes*) es de notar que el escenario o bien queda sin localización precisa o se imagina como un espacio abierto: hay varias referencias a un risco o terraplén (*Persas*, 659 y sig., el túmulo funerario de Darío; *Suplicantes*, 189; el risco se repite en el probablemente algo posterior *Prometeo encadenado*, vv. 20, 130, 272, etc.); más aún en el teatro de Dioniso en Atenas, el terreno más allá de la *orchestra* desde los espectadores era dos metros más bajo que la terraza de la *orchestra* misma. Así la ubicación de una *skene* en esa zona pudo ser un desarrollo de mediados o finales de los 460 y la «pintura de la *skene*» pudo darse muy poco después

---

[27] Vitruvio, *De architectura*, 7, 1, 11; cf. 1, 2, 2. Para la fecha de Agatarco, que está en tela de juicio, véase también Plutarco, *Alcibíades*, 16, 5; *Pericles*, 13, 3, y la explicación en Pollitt, 1974, 236-47.

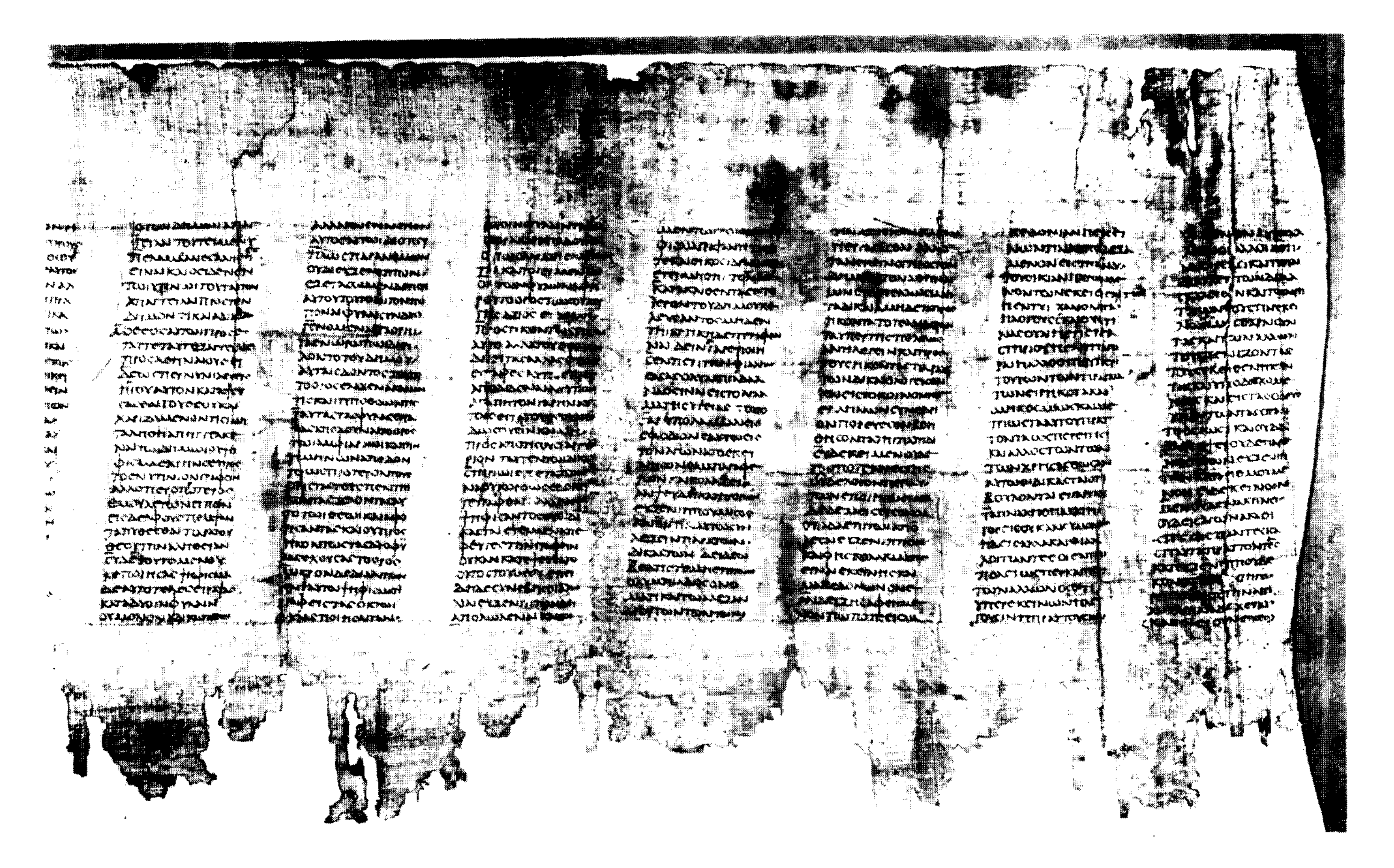
[28] Esq., fr. 287 Lloyd-Jones.





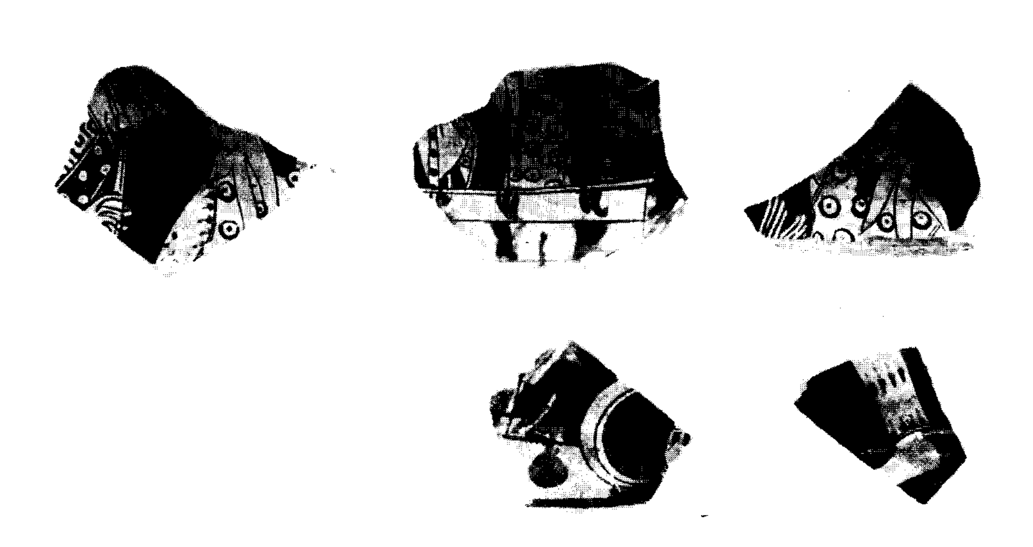
Ia. Muchacho leyendo un rollo de papiro. Fragmento de un vaso con figura en rojo, por el pintor Acestórides, de hacia 460 a. C. Como ocurre a menudo en pinturas de este tipo, el texto del rollo está presentado de una manera irreal, para que resulte legible: las letras están ampliadas y la escritura cruza el rollo en vez de estar en columnas (como en la lámina II). El texto parece proceder de un libro mitológico.

Ib. Niña leyendo: relieve funerario en mármol, en recuerdo de Avita ('Αβεῖτα), que murió a la edad de diez años. Tiene una tablilla en su regazo, y hay un rollo abierto en el atril que está a su lado.



II. Parte de un rollo de papiro, que muestra la división característica del texto en columnas. Se trata de la famosa copia de los discursos de Hipérides, que data del siglo II d. C. y que constituye la fuente más importante para el texto de este autor.

III. Hoja de un códice de papiro, abierto. En el centro de la hoja se ve la cuerda de la atadura. El texto es parte de un glosario, copiado en el siglo VI d. C.



IVa. Epidauro: vista aérea del teatro.

IVb. Fragmentos de una hidria encontrados en Corinto, que muestran un *auletes* y figuras con vestimenta oriental.





Va. Vasija con figura en rojo, procedente de Cervetri, en la que se ven actores vistiéndose y ensayando, hacia 430 a. C.

Vb. Cratera con figura en rojo, en la que se ven actores vistiéndose y ensayando, hacia 460 a. C.





VIa. Vaso en varios colores, hacia 350 a. C., procedente de Tarento. Éste parece mostrar más un telón pintado para una obra de teatro que la construcción de un escenario.

VIb. Pintura mural, procedente de Herculano, probablemente copia de un modelo griego de hacia 300 a. C., en la que se ve un actor y su máscara.







VIIa. Jarro con figura en rojo procedente de Atenas, hacia 470-460 a. C., que muestra la máscara de una heroína trágica.

VIIb. Vaso con figura en rojo procedente de Atenas, hacia 400 a. C., en la que se ve una máscara trágica femenina.

VIIc. Vaso en varios colores, hacia 340 a. C., procedente de Tarento, que muestra un actor sosteniendo su máscara.



VIII. Vaso de Pronomo: cratera procedente de Atenas, hacia 400 a. C., en la que se ven actores, un coro de sátiros, un *auletes,* el autor y un tañedor de lira

de que el edificio en sí fuera construido por primera vez para cerrar la perspectiva de los espectadores.

En cuanto a lo que se pintaba, no tenemos datos contemporáneos y debe dejarse a la imaginación: la posibilidad más plausible es que representase un edificio o edificios o un paisaje pintado con un tipo de perspectiva primitiva con múltiples puntos desvaneciéndose. Esta tradición de pintura estaba relacionada con Agatarco y encontró expresión plena considerablemente más tarde, en los frescos helenísticos que fueron la fuente de los «escenarios teatrales» pintados utilizados para decorar las casas del sur de Italia, en Pompeya, Herculano y Boscoreale. Nuestro primer dato de esta tradición procede de un vaso de mediados del siglo IV de Tarento, al sur de Italia, que muestra (según la interpretación de Erika Simon) [29], no un edificio escénico, sino un escenario de teatro pintado de un edificio, con pórticos proyectados a ambos lados, cada uno coronado por un frontón con acroteras doradas y paneles de techo, y con dos puertas dobles, una a cada extremo de cada pórtico (lám. VIa). Pero la relevancia de esta pintura para el teatro ateniense del siglo V es muy insegura.

Cuando nos volvemos a la cuestión de los actores y la forma de actuar, tenemos que empezar sobre bases más firmes. El primer hecho esencial es que todos los actores y miembros de los coros en la tragedia griega eran varones: es decir, que los papeles femeninos eran representados, no por muchachos como en el teatro de Shakespeare, sino por adultos, a menudo de mediana edad y mayores. Las carreras para actuar en el teatro trágico parece que fueron largas.

El actor Minnisco, que actuó para Esquilo (es decir, antes de 456 a. C.), ganó un primer premio en una obra de Menécrates en la competición de 422, y a fines del siglo IV el actor Polo aún estaba representando ocho tragedias en cuatro días a la edad de setenta años [30]. Es tentador sugerir que el papel de Clitemnestra en la *Orestía* era representado por el propio Esquilo, entonces de casi setenta años: la tradición registró que fue Sófocles el primer dramaturgo que abandonó la representación de los primeros papeles de sus obras, y ello no ocurrió al principio de su carrera (actuó casi seguro en sus obras tempranas *Támiris* y *Plyntriai).* Así, tenemos que imaginarnos no sólo papeles femeninos que transmiten una sensación masculina casi agresiva, como Clitemnestra o la Medea de Eurípides, representados por hombres, sino también papeles altamente «femeninos» como los de Ío en *Prometeo,* Deyanira en las *Traquinias* o la Creúsa de Eurípides (en *Ión),* Ifigenia o Helena: la única experiencia teatral comparable a nuestra disposición es quizá la misma tradición en los teatros japoneses No y Kabuki. Los papeles de niños desde luego eran representados en el escenario por niños, pero como silenciosos mimos: a los niños nunca se les da texto hablado en la tragedia griega, y es de notar que

[29] Simon, 1972, 35.

[30] Plutarco, *Moralia,* 785b.

los breves fragmentos de lamentos cantados, que es todo lo que se les permite pronunciar, siempre están situados de tal manera que hay un actor varón disponible para que los cante desde fuera del escenario.

En su estudio sobre el desarrollo de la tragedia, Aristóteles registra la introducción por Esquilo de un segundo actor, y de un tercero por Sófocles: en este punto, según Aristóteles, la tragedia «había alcanzado su forma natural» y ya no se dieron más cambios *(Poét.,* 1449a14 y sig.). Consecuentemente, la serie de nombres «protagonista», «deuteragonista», «tritagonista» ya no sigue tras su tercer componente. Se deduce que, hasta la época de Aristóteles, sólo se disponía de tres actores a la hora de que el dramaturgo compusiera y distribuyera los papeles de sus obras. Podían utilizarse papeles mudos en escena: de ahí los personajes silenciosos, como Pílades en las obras de *Electra* de Sófocles y Eurípides. La explicación de esta limitación puede ser económica, pero es más probable que fuera estética y práctica. No debió de ser fácil encontrar gran número de voces educadas capaces de reunir las exigencias vocales de texto y teatro. Además, el teatro enmascarado hace más difícil identificar la fuente del discurso, de manera que si un número considerable de oradores se enzarzan en un diálogo, el público podía confundirse: es muy de notar que incluso con tres actores es extremadamente raro en la tragedia ática un diálogo a tres partes genuinamente fluido. Usualmente, si dos actores emprenden un diálogo, el tercero se calla hasta que uno u otro hayan abandonado el intercambio: la norma es una secuencia cuidadosamente modelada de intervenciones, como en la escena entre Edipo, Creonte, Yocasta y el coro en *Edipo rey* (512 y sigs.). Una consecuencia importante de la limitación es, por supuesto, la repetición de papeles por un mismo actor; ocasionalmente, incluso, la división de un papel entre dos actores. En este estado de cosas no podemos estar seguros de qué actor representaba qué papeles en una obra determinada (tema sobre el cual no tenemos datos directos), pero las secuencias de entradas y salidas, discurso y silencio, a menudo sugieren inferencias, y la probable repetición de un actor para dos papeles o más es a veces llamativa por sus posibilidades histriónicas. La probabilidad de que los papeles de Deyanira y Heracles (en las *Traquinias),* de Fedra y Teseo (en *Hipólito)* o de Penteo y Agave (en las *Bacantes)* fueran representados por un mismo actor varón da una idea del reto que suponía para las técnicas de un actor, y un discurso de mensajero a menudo será pronunciado por un actor que en la misma obra también tenga el papel de una de las figuras centrales en la escena que está describiendo: de nuevo tenemos un ejemplo en las *Bacantes,* puesto que es probable que el mensajero sea el mismo actor que el que tiene el papel de Dioniso.

El caso extremo de papel doble y dividido es el del *Edipo en Colono* de Sófocles, donde, interpretando estrictamente el límite de tres actores, el papel de Teseo tiene que ser representado por dos, o quizá incluso tres actores, e Ismene está presente pero en silencio durante casi un tercio de la obra, representada por un «extra» (en el lenguaje técnico del teatro un *kophon prosopon,*

una máscara silenciosa), porque no se disponía de un cuarto actor. La historia de la muerte de Edipo, que implica a sus dos hijas, a su hijo, a Creonte y a Teseo en un modelo cambiante de conflicto y lealtad, presentaba al dramaturgo del siglo v problemas importantes de construcción dramática.

Poco después, la introducción del tercer actor, actuando como tal, como técnica distinta de la escritura de obras, se convirtió en una esfera de éxito propia, y, a partir de 449 a. C., los actores, así como los dramaturgos, compitieron y merecieron premios. La entrada en el teatro de la nueva especialidad quizá está reflejada en la extensión que se da a los pasajes cantados por los actores (no diferente de los recitativos y arias de ópera) a fines del siglo v: ya en la *Orestía* estos pasajes cantados son importantes (la escena de Casandra en *Agamenón* es el ejemplo más llamativo: el papel de Casandra quizá era representado por Minnisco, el recientemente introducido tercer actor), y en Eurípides las arias de actor figuran desde el principio y cumplen un papel cada vez más importante y creciente en sus producciones posteriores. El aprendizaje del actor en el coro puede ser uno de los factores subyacentes en este desarrollo.

Antes de dedicarnos a la cuestión de las técnicas de actuación, debemos examinar lo que sabemos de la apariencia teatral del actor, su disfraz y su máscara. Todos los actores, estén representando papeles hablados o silenciosos, y los miembros del coro, estaban enmascarados: incluso la palabra *prosopon* no sólo quiere decir «cara» y «máscara», sino también «personaje» en el sentido teatral. Sólo el *auletes* (que tocaba todo el tiempo a la vista de los espectadores) no llevaba máscara. Las máscaras eran completas y cubrían la totalidad de la parte delantera de la cabeza, incluidas las orejas, con pelucas pegadas. Las máscaras del siglo v al parecer estaban hechas de lino u otro material flexible, estucado con escayola y pintado: no se ha conservado ninguna. Las pinturas en cerámicas son nuestro mejor dato. El primer ejemplo seguro de una máscara teatral aparece descrito en fragmentos de una jarra de figuras rojas encontrada en el *ágora* de Atenas y fechada en 470/460 a. C. (lám. VIIa). Es la máscara de un personaje femenino, pintada de blanco en la forma convencional en que se mostraba el color de la piel femenina en todo el arte griego, con el cabello corto y sujeto por una cinta; los ojos están muy abiertos, almendrados y no redondos, y la boca es pequeña en relación con la anchura del rostro y los labios, sólo ligeramente entreabiertos. No se pretende una expresión emocional intensa en la pintura de la frente, cejas o boca; más bien un aire abierto. El estilo recuerda, según se ha señalado, el llamado «estilo severo» de las esculturas de los templos de Olimpia, que datan de hacia 460 a. C., y no parece que haya nada específicamente «teatral» en su presentación. La impresión general de claridad y sencillez de medios expresivos está confirmada por otras pinturas de máscaras en cerámica ática en las décadas entre 460 y 430 o algo más tarde, como las escenas de vestuario en una crátera de campana de Ferrara (lám. Vb) y de un pelike de Boston (lám. Va), y una

escena más imaginativamente tratada de un miembro de un coro que se ha convertido en la ménade cuyo papel está representando, con realidad teatral mantenida sólo en la máscara y en la figura del *auletes* que está frente a él: en los dos últimos, la máscara se muestra de perfil y podemos formarnos una clara impresión de su relación con el propio cabello y cabeza del actor, que comúnmente es corto y está sujeto por una banda. A la última década del siglo v pertenecen probablemente dos jarrones (la lám. VIIb ilustra uno de ellos), quizá del mismo pintor, y un relieve del Pireo. En los tres podemos ver que la boca de la máscara es ahora algo más grande y abierta, aunque aún muy lejos de las bocas bostezantes, casi como trompetas, de las máscaras helenísticas y romanas: el efecto de tensión emocional en la pintura de la cara también está bastante más marcado, con la frente y la zona de la boca muy subrayadas.

Uno de los dos jarrones, el llamado Pronomos de Nápoles (lám. VIII), es nuestra más detallada y magnífica pintura de una escena de actores: figuran tres, quizá cuatro actores, llevando máscaras y disfrazados, y un coro completo de sátiros, así como el *auletes* (la figura central, que debió de encargar la pintura), el dramaturgo y un músico de lira, los tres con nombre en el jarrón. Uno de los actores está vestido para representar el papel de Paposileno, el anciano del garrote que acompaña al coro de sátiros, y que lleva unas calzas del cuello a los tobillos de lana blanca con mechones aquí y allá, con una piel de leopardo sobre el hombro izquierdo y una máscara de ancianidad grotesca y triste: su papel en las obras satíricas conservadas deja claro que no es el corifeo. Éste es presumiblemente la figura de la derecha del altar que lleva el trípode de la victoria, que sostiene una máscara de sátiro (indicada por su nariz roma, frente arrugada y orejas de animal), pero que lleva un *chiton* de decoración elaborada. Los otros miembros del coro de sátiros sólo llevan taparrabos ajustados de piel animal con un gran falo erecto y una cola de animal pegados: ellos también tienen sus nombres humanos en el jarrón. Hay una discusión constante sobre las tres figuras vestidas de actores que llevan máscaras, dos de los cuales flanquean el lecho central en la hilera superior, mientras que el tercero se sienta a los pies de la cama: ¿son actores del reparto de una tragedia o del de una obra satírica? Felizmente no tenemos necesidad alguna de continuar aquí con la discusión, puesto que el silencio de todas nuestras fuentes deja prácticamente claro que, aparte de Paposileno, los actores de una obra satírica (como elementos distintos del coro) no se distinguían por una máscara o por la indumentaria de los de la tragedia. El actor frente a Paposileno está representando a Heracles, como indican su mazo y su piel de león (que lleva con un pectoral sujetándola), mientras que el personaje simétrico a éste al otro lado del lecho lleva una máscara oriental con una tiara: su papel no es el de un griego. La tercera figura con máscara (también con tiara) tiene cara de mujer, no de actor masculino: quizá debamos considerarla como imagen de una abstracción, quizá la Tragedia o *Paidia*, la personificación burlesca de la

obra satírica, vestida de actor. La interpretación es difícil, puesto que a ojos del artista estas últimas tres figuras se han fundido con sus papeles y se han revestido de una dignidad distante y heroica: ninguna de ellas tiene nombre en el jarrón. La última sugerencia (bastante convincente) sobre el tema de la obra en la que aparecían estos actores es la historia de Heracles y Onfale [31].

Hay otras dos representaciones de actores que proceden de siglos posteriores y de fuera de Atenas, pero que mantienen interés. La primera es un fragmento de Tarento (lám. VIIc), como la pintura de *skenographia* que ya hemos visto, y es aproximadamente de la misma fecha dentro de la segunda mitad del siglo IV. La máscara, de nuevo vista de perfil, no es muy distinta de las del jarrón Pronomos de medio siglo antes, con las cejas y la frente quizá más fuertemente marcadas, pero con una abertura de la boca no mayor y una frente no más ancha: sugiere que había habido pocos cambios en los diseños de máscaras. Esta pieza es especialmente interesante por la nueva visión sociológica que da por el elocuente contraste entre actor y papel: el actor es rechoncho, medio calvo y canoso, de cara cuadrada y nariz roma, con un rastro de barba fuertemente marcado en el mentón y las mejillas: junto a su máscara, parece palpablemente ordinario. Por el contrario, en un fresco mural de Herculano pero probablemente basado en un cuadro helenístico de hacia 300 a. C. (lám. VIb), el actor aparece como ídolo de la obra, apuesto, alto y delgado, con manos delicadas y cabello elegantemente ensortijado. La pintura de esta máscara contrasta igual de chocantemente con sus vastos ojos fijos y hundidos, la boca enormemente abierta y la frente y el cabello muy levantados, el *onkos* de los manuales sobre teatro. Pertenece al nuevo teatro del mundo helenístico, en el que, como hemos visto, el actor tiene que competir con la piedra de la fachada que está tras él, y servirá como recuerdo clásico de cómo *no* eran las máscaras del siglo V.

Además de darnos, al menos en términos generales, una buena idea del aspecto de las máscaras del siglo V, las escenas en cerámica que acabamos de ver ayudan también a rechazar otro gran malentendido sobre la aparición del actor. En los teatros helenísticos y romanos los actores llevaban zapatos y botas con suelas altas y tacones para proporcionarles una estatura superior de hasta quizá unos seis pies. Las escenas de los jarrones dejan absolutamente claro que este tipo de calzado no se llevó nunca en el teatro del siglo V. Lo que encontramos en los jarrones son o bien actores descalzos o con botas o zapatos (no siempre es posible decir cuáles, pero en algunos casos son desde luego de ternera) hechos de cuero suave y flexible con suela fina y un marcado plegado hacia arriba por la parte de los dedos. Estos zapatos aparecen en escenas de jarrones desde los años 460 hasta fines del siglo, unas veces elaboradamente decorados, otras veces sencillos; parecen estar establecidos como el calzado tradicional del actor. Si en el siglo V la bota del actor se llamaba *kothornos,*

[31] Simon, 1971 y 1972, 30.

y no hay pruebas contemporáneas de que así fuera, entonces los pasajes de Heródoto, Aristófanes y Jenofonte dejan claro que no se asociaban con una elevación de la estatura, sino con las mujeres (Dioniso con indumentaria de actor resulta aún más afeminado de lo normal) y con cierto grado de relajación de la conveniencia que excluía las distinciones de izquierdo y derecho [32]. La tradición que asocia a Esquilo con las botas de plataforma del teatro helenístico es sin duda resultado de algún malentendido que se remonta al menos a Horacio, probablemente al siglo III a. C., y que presumiblemente surgió cuando la palabra *kothornos* había llegado a referirse sólo a lo que entonces era el calzado característico del actor [33].

Nuestros datos sobre los trajes son de alguna manera confusos. Si tomamos como guía las escenas en cerámica, la imagen es la de una vestidura que se hace cada vez más elaborada y estilizada a medida que avanza el siglo, aunque la interpretación es complicada por el estado fragmentario de algunas de las vasijas y el hecho de que mientras pueden identificarse firmemente algunas de las escenas como representaciones de miembros de coros y otras de actores, algunas siguen siendo inseguras. Las escenas más antiguas muestran a los actores o miembros de coros generalmente con un *chiton* largo hasta los tobillos, con un *himation* más pesado sobre aquél; la decoración se compone en gran parte de cenefas y no hay mangas, como tampoco las había en la indumentaria contemporánea fuera del teatro. Pero hacia fines de siglo, por ejemplo en el vaso Pronomos, y en otras escenas que parecen tener al menos cierto contenido fuertemente teatral, el actor aparece vistiendo trajes de materiales pesados y elaboradamente decorados, con mangas que se alargan hasta la muñeca: un ejemplo es una crátera ática encontrada en Capua y que muestra a la cautiva Andrómeda rodeada de personajes, algunos de los cuales tienen un aspecto distintivamente teatral. A partir de ahora, las mangas parecen un rasgo inmutable y característico de la indumentaria en el teatro como no lo fueron nunca en el mundo exterior. En todos los períodos, desde luego, puede utilizarse una indumentaria distintiva para identificar personajes (como Heracles, Hermes o Dioniso) o grupos (los persas en la escena de la pira de Corinto, lám. IVb, llevan calzones, como la muchacha etíope de la crátera de Andrómeda). Pero las creaciones ricas y de modelos elaborados llevadas a cabo en prendas con mangas son la marca del actor vestido para representar un papel. Parece bastante probable que el *chiton* con mangas llegara al teatro a través del hecho de que lo llevara el *auletes*, que aparece de esta guisa desde el principio, con una vestidura de modelo casi estándar de círculos negros con un punto central y una larga banda del hombro al tobillo. Podríamos fiarnos bastante del reconocimiento del actor de fines del siglo v por la riqueza y estilización de su

---

[32] Heródoto, 1, 155, 4; 6, 125, 3-4; Ar., *Ranas*, 47; *Lis.*, 657; *Eccl.*, 313 y sigs.; Jenofonte, *Helénicas*, 2, 3, 30 y sig.

[33] Horacio, *Ars poetica*, 280.

traje si no fuera por la serie de chistes en Aristófanes sobre la repetida utilización por Eurípides de actores vestidos de harapos *(Acarnienses,* 412 y sigs.).

Los chistes de Aristófanes parecen sugerir que nos equivocamos, al menos acerca de Eurípides, pero quizá sería un error la simple inferencia en cuanto al hecho teatral: Aristófanes tiene por costumbre convertir en capital cómico el tratar las metáforas del lenguaje trágico como afirmaciones de hechos literales (por ejemplo, el asunto escénico del tajo de cocina en los *Acarnienses* cuando Diceópolis ofrece su cabeza como garantía de sus palabras, 355 y sigs.) y esto puede ser tan sólo otro ejemplo. Desde luego, los personajes de Eurípides hablan de sí mismos como harapientos, desgreñados y a veces sucios (su Electra o el Menelao náufrago de *Helena* son buenos ejemplos), pero ya en los *Persas* de Esquilo el derrotado Jerjes es descrito volviendo con su indumentaria desgarrada en jirones [34]. Enfrentados con esta contradicción entre los datos de la cerámica y los de la comedia, sólo podemos apoyar un presentimiento: parece de lo más probable que los jarrones muestren lo que los espectadores veían de hecho en el teatro, y que los chistes de Aristófanes no hacen más que explotar la intensificación por Eurípides del lenguaje de la degradación en sus obras. Lo más cerca que llegamos a los «harapos» en los datos de la cerámica es el *chitón* bordeado de marrón bastante apagado del actor del fragmento de Tarento (lám. VIIc).

Por los datos que hemos estado explicando podemos formarnos una buena idea del impacto visual de un actor en el teatro. Pero ¿cómo era su actuación? Tenemos que recurrir aquí a narraciones generales sobre el efecto emocional que la actuación podía tener sobre el público, con referencias incompletas a la emisión de voz y al gesto, y con lo que podemos inferir de los textos de la obra y del traje y la máscara del actor. Las descripciones de la representación por un autor en términos de la experiencia emocional que contiene son desde luego importantes, pero no pueden decirnos casi nada de la técnica que daba a luz esa experiencia. Las descripciones de actores japoneses en los teatros No y Kabuki, de actores del teatro de Shakespeare desde los de su propia época a través de Garrick, Kean e Irving, son todos datos sobre el sentido de «vida» exhibido y sobre las emociones suscitadas en el público, pero donde podemos comparar esas descripciones con otras más técnicas o con representaciones actuales de la misma tradición, podemos percibir fácilmente la estilización que suponen y el extremo hasta el cual es la aceptación por el público de una estilización, en especial lo que lleva a la experiencia de la «naturalidad» y a una respuesta emocional fuerte y directa. Está bastante claro que existía esa respuesta a la representación de la tragedia griega: está atestiguada en historias como la del gran actor del siglo IV Polo haciendo llorar de emoción a todo el público representando, bajo el impacto de la muerte de su propio hijo, el papel de Electra en la escena del reconocimiento de la *Electra* de Sófocles

[34] Eur., *El.*, 184 y sigs.; *Hel.*, 415 y sigs.; Esq., *Pers.*, 834 y sigs., 1017 y sigs.

(Aulo Gelio, 6, 5). Ésta es una historia tardía: otras historias similares se refieren a actores de los siglos v y IV, como Calípides, Teodoro y Sátiro. Una analogía casi contemporánea es el relato de Ión en Platón *(Ión,* 535c-e) de sus representaciones en solitario de los poemas homéricos: el público llora, con los rostros henchidos de ira, mientras que los propios ojos del actor derraman lágrimas y su corazón late. Pero las referencias a la técnica del actor se preocupan más a menudo de las calidades vocales, y muchas de ellas se refieren a la dieta y el aprendizaje y ejercicios vocales que apuntan más al mundo de la ópera que al del teatro hablado. Desde luego, los actores podían tener que cantar, pero está claro que el control vocal, la capacidad de variar de tono y color, así como el dinamismo de la cuerda vocal, eran requisitos de primera importancia para pronunciar las partes habladas o líricas de los complejos textos de la tragedia griega en un gran espacio teatral al aire libre.

En cuanto al estilo en el movimiento y el gesto, hay rastros de cambios en el siglo v. Según Aristóteles *(Poét.,* 1461b26 y sigs.), el tercer actor de Esquilo, Minnisco, describe a su contemporáneo más joven Calípides como un «simio» por su estilo excesivamente emotivo y extravagante en el gesto y el movimiento: Calípides consiguió una victoria en las Leneas de 418 a. C. Es una suposición razonable el que el desarrollo de las mangas en los actores y la decoración cada vez más llamativa eran al menos en parte una respuesta a la necesidad de hacer que el gesto fuera más expresivo y claramente visible, de manera que la «línea» de un actor (utilizando un término de ballet) quedara más marcada. Por otra parte, tanto el calzado de suela fina como lo que nos dice la tradición posterior sobre los movimientos del coro sugieren que el movimiento más suave y deslizante del cuerpo era más típico de la tragedia que la angulosidad y la tensión muscular, una continuidad sinuosa más que unos movimientos de staccato explosivo. La arquitectura interna de las obras mismas, la formalidad de los largos discursos por una parte, y de intercambios tales como la *esticomitia* por otra, debieron de inhibir el desarrollo de una manera de decir completamente naturalista, así como de moverse. Sería contrario a lo que sabemos de la historia del teatro en otros lugares suponer un divorcio entre estilos de escribir y estilos de actuar, puesto que el dramaturgo mismo pertenecía en gran parte al teatro, y es sólo en el siglo IV, cuando las reposiciones se convirtieron en rasgo de los festivales dramáticos, cuando la cuestión de la «interpretación» en el teatro de un cuerpo preexistente de obras clásicas pudo surgir. Una utilización cada vez más «expresiva» de la voz y el gesto en el último cuarto del siglo v sería exactamente lo que cabría esperar de los cambios en la escritura de las obras, particularmente en el teatro posterior de Eurípides. En sus obras, junto al texto hablado que se hace más libre y flexible progresivamente en su modelo métrico, va una adopción rápida de las nuevas posibilidades de expresividad ofrecidas por los avances en música. En manos de compositores poetas como Melanípides y Timoteo, la estructura rígida de pasajes cantados a causa de las exigencias de la respuesta simétrica de las estro-

fas y la disciplina armónica de la composición modal abre camino a una nueva utilización no estrófica de estrofas largas y muy flexibles y al abandono de las exigencias estrictas de las formas musicales. Eurípides adopta estos rasgos ya en las *Troyanas,* y obras posteriores, como *Ión, Helena* y *Orestes,* están marcadas por un estilo bastante nuevo en cuanto a la composición en la que se da a los actores arias largas y elaboradas, y por una experimentación creciente de la utilización de nuevas versiones de viejas formas, como pasajes inmensamente extensos de *esticomitias* y de escenas completas escritas en tetrámetros trocaicos. Es probable que todo ello vaya acompañado del desarrollo del estilo de actuación al que se tiende con una gama mayor de posibilidades expresivas. Si imaginamos a Calípides en el papel del esclavo frigio en *Orestes* (1369 y sigs.), podemos entender bien la reacción de una generación más vieja de actores cuyo estilo se había moldeado en la escritura mucho más severamente controlada del teatro de Esquilo.

3. ESQUILO

Esquilo consiguió su primera victoria en 484, la cual será una fecha firme, basada en registros; y podría arrojar cierta ligera sospecha sobre 525/524 como fecha de su nacimiento (¿fecha de *floruit?),* aunque, si compitió tan pronto como en 499/496, puede no estar tan alejada. Nació de Euforión, un eupátrida, en Eleusis. Pocos son los hechos conocidos de su vida. Luchó en Maratón, donde cayó su hermano Cinegiro; sin duda, en Salamina, que describe, y quizá también en Platea. Cuando escribió sobre la guerra, lo hizo como persona conocedora de su gloria y miseria. Visitó Sicilia al menos dos veces. En algún momento entre 472 y 468 estuvo en la corte de Hierón I en Siracusa, donde se dice que repuso *Los persas* y, en honor de la recién fundada ciudad de Etna, escribió una obra llamada las *Etneas* (parte de cuyo argumento puede conservarse en un papiro) [35]. En 458 o más tarde, tras la caída de los tiranos sicilianos, se marchó a Gela, donde murió en 456. Se discute qué papel tuvo, si es que tuvo alguno, en la política ateniense, pero hay razones para suponer que tuvo simpatías por Temístocles, que tenía problemas cuando Esquilo escribió sus *Persas;* y parece claro por *Las Euménides* que aceptó las reformas radicales del Areópago por Efialtes, pero los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre si lo hizo con el entusiasmo de un demócrata extremo o con la reserva de un «moderado». Su importancia para nosotros estriba en que escribió obras. Escribió, actuó y puso en escena, diseñando nuevos movimientos de danza para el coro. Su maestría en efectos escénicos es obvia.

[35] Cf. Lloyd-Jones, 1957, 593.

Se da como número de sus victorias tanto 13 como 28 [36]. La última cifra debe incluir victorias póstumas, puesto que se nos dice que se le concedió el honor único de que sus obras pudieran participar en competiciones subsiguientes. La cifra más baja sugiere por sí misma una preeminencia considerable. Conocemos unos 80 títulos, pero sólo se conservan completas siete de sus obras, tres de las cuales componen la trilogía de la *Orestía*. La trilogía era un rasgo llamativo de su arte dramático. Se había convertido en regla de la competición (no podemos decir cuándo) que cada poeta pusiese en escena tres tragedias seguidas de una obra satírica. Estas obras podían, y después de Esquilo en general de hecho fue así, no estar relacionadas entre sí, pero está claro que su práctica habitual era, al menos durante el final de su trayectoria, el escribir tres tragedias que trataran de sucesivas fases del mismo mito, seguidas por una obra satírica sobre una historia íntimamente relacionada [37]. (Sólo a estas obras vinculadas están apropiadamente aplicados los términos de trilogía y tetralogía.) Tenemos la rara fortuna de que se haya conservado una trilogía completa de Esquilo, puesto que sin ella apenas habríamos podido entender cómo utilizó esta fórmula de explorar el destino humano a lo largo de un tiempo extenso o cómo impuso unidad arquitectónica para crear, virtualmente, una única obra de arte. Se deduce que, donde, como en *Los Siete contra Tebas, Las suplicantes,* y, probablemente, *Prometeo,* sólo poseemos una de las tres obras, la interpretación se opera bajo condiciones precarias. De las obras perdidas, algunas pueden ser agrupadas en trilogías con certeza, y otras con bastante probabilidad [38]. Es bastante probable que Esquilo inventara la forma (aunque se sabe que otros la utilizaron), pero no podemos decir desde qué fecha. De algunos títulos se sabe, y de otros se supone, que eran satíricos, unos 15 en total, pero como no sabemos cuándo entró en vigor la regla de las tres tragedias y la obra satírica, no tenemos idea de cuántas obras satíricas se le habían encargado a Esquilo, aunque sabemos que su reputación en este campo era muy grande. Así pues, el principio de su trayectoria es muy oscuro, y sólo en 472 alcanzamos terreno firme, y ello con una obra que difiere de las demás obras conservadas en dos aspectos.

Entre *Los persas* y las obras perdidas creadas con ella *(Fineo, Glauco de Potnias* y la satírica *Prometeo Pirceo)* no hay vínculo discernible; es la única tragedia conservada sobre un tema tomado de la historia contemporánea. Podría

[36] Obras: para referencias y bibliografía, véase Apéndice.

[37] Por ej., la obra satírica de la *Orestía* era *Proteo* (Menelao y Helena en Egipto, cf. Homero, *Od.*, IV, 351 y sigs.); de la trilogía tebana, *La esfinge;* de la trilogía danaide, *Amimone.*

[38] Una *Licurgia* es segura, cf. escol. *ad* Ar., *Thesm.*, 134 *(Los Edonos, Las Básaras, Los Mancebos,* obra satírica *Licurgo),* y una *Aquileida* casi segura *(Los mirmidones, Las nereidas, Los frigios* o *El rescate de Héctor).* Una segunda trilogía dionisíaca (incluyendo *Sémele* y *Penteo)* es muy probable; también una trilogía sobre la historia de Áyax *(El juicio de las armas, Las tracias, Las salaminias);* posiblemente trilogías sobre los Argonautas y sobre Ulises. En algunos casos puede haber sólo dos obras relacionadas. Cf. Mette, 1959, y Lloyd-Jones, 1957.

parecer sorprendente que un trágico pudiera trasladarse, digamos, de Aquiles a Jerjes, de Jerjes de nuevo a Agamenón, pero ello supone no comprender bien los hechos gemelos que para los griegos eran el mito y la historia y que Esquilo trató la historia como mito. Si las emociones de una amenaza y un triunfo recientes estaban vivamente evocadas (si no estuvieran olvidados Temístocles, y quizá Arístides), no había burla de los persas, y la exaltación patriótica toma un segundo lugar tras una interpretación religiosa de acontecimientos que hasta cierto punto ha determinado la forma de la obra. Por tiesa y arcaica que parezca la forma. La obra se inicia con el coro de consejeros persas: preocupados de que no haya llegado noticia alguna de la gran expedición, declaman y cantan durante ciento cincuenta versos antes de que aparezca el primer personaje. Es la madre de Jerjes, que les cuenta un sueño ominoso en el que el carro del Gran Rey era derribado, cuando trataba de uncir a dos mujeres, una vestida de persa y la otra de griega. Entonces entra el segundo actor, un mensajero, que trae las noticias de Salamina a la reina y al coro. Los discursos de mensajeros son un rasgo establecido en la tragedia griega: también lo son los *kommoi* o escenas líricas entre el coro y el actor (o actores); y *Los persas* acaba con un largo y tenso lamento entre Jerjes y los ancianos. Pero se pospone la vuelta de un Jerjes humillado, mientras que el espíritu de Darío se levanta de su tumba. Se encuentran efectos espectaculares en otros lugares en Esquilo, de quien los antiguos críticos pretendían que aspiraba al «asombro»; y esta aparición, preparada por un encantamiento, debió de resultar bastante sensacional. Pero Darío era introducido no sólo para asombrar, sino también para instruir; no sólo porque preconiza aquel otro gran desastre de Platea, sino porque sólo él (aunque persa) comprende el significado de los acontecimientos y el orden moral sostenido por Zeus, el cual «aparece como el castigador de las mentes soberbias, y duras son las cuentas que exige» (827 y sig.). Antes, en la obra, vemos el poder divino como cruel, voluble e impredecible; así lo ve Jerjes a su vuelta. El *kommos* final —un planto ritual con música y movimientos de baile— puede ser el clímax emocional de la obra, pero volviendo a las nociones religiosas y el tono supersticioso de la fase anterior preludia la avanzada moralidad de la escena de Darío, que temática y estructuralmente es el rasgo central.

En *Los Siete contra Tebas,* cinco años más tarde (467), si encontramos una vez más una austera sencillez estructural, nos enfrentamos con problemas mucho más complejos de interpretación, y ello no sólo porque las obras precedentes de la trilogía *(Layo, Edipo)* estén perdidas. En *Los persas* el problema moral y religioso es directo: Jerjes y sus persas ofenden y son castigados. La trilogía tebana es, como la *Orestía,* la historia de una casa condenada. *Los Siete* llegó al final de una serie de desastres —y crímenes indudables— en la casa real de Tebas, iniciados por Layo, y que afectaban a los destinos de Edipo y sus hijos. No sabemos con certeza cómo estaban distribuidos y manejados los acontecimientos anteriores en las obras perdidas. La tercera obra parte de

la muerte de Edipo y la pelea entre sus hijos; Polinices, en el exilio, ha levantado un ejército extranjero contra Tebas, y Eteocles dirige a los defensores. Se inicia con un discurso de Eteocles, que es virtualmente el único personaje de la obra. Es algo nuevo el que una obra esté tan dominada por un personaje, y no lo volveremos a encontrar excepto en *Agamenón* y *Prometeo encadenado.*

Llegado este momento, habría que decir algo sobre la caracterización en Esquilo. Es austera y limitada y en consonancia con la arcaica sencillez de la acción dramática. No es fácil definir hasta qué extremo se interesaba Esquilo por el personaje en sí. Se ha dicho, con mucha razón, que el personaje de Esquilo es su papel en la obra y nada más. Lo que complica el caso de Eteocles es el hecho de que su papel tiene dos vertientes: es a la vez «señor de los cadmeos», dirigente de la defensa de su ciudad natal, e «hijo de Edipo», sometido a la maldición de su padre que debe cumplir con el mutuo fratricidio; y es así el foco de un problema de dos vertientes, puesto que los destinos de la familia y la ciudad están igualmente en juego. Cuando, en el clímax de la obra, decide luchar contra su hermano junto a la séptima puerta, ello ha sido considerado como la transformación instantánea del patriota consciente en el fratricida endemoniado. Es menos sencillo que eso. Se explora específicamente la motivación de Eteocles, y se teje un complejo tejido a partir del deber patriótico, el honor personal, el odio fraterno y la maldición paterna. Si Esquilo no ha creado un «carácter» en sentido moderno, ha impuesto al escenario un personaje notable, pero es difícil determinar sin conocer las obras anteriores cómo exactamente se supone que debemos comprender la relación de la maldición-Erinia con los motivos humanos de Eteocles.

Se nos deja una obra extrañamente emocionante, aunque evasiva. Una vez más, hay una gran escena central, en la que un espía describe a los campeones extranjeros de cada puerta y Eteocles sitúa a un defensor contra cada uno de ellos. La sombría retórica es magnífica; pero ¿qué podría ser más estático? Aun así se crea una tensión hacia el momento de la decisión, cuando Eteocles encuentra a su hermano junto a la séptima puerta. Al final de la obra nos enfrentamos con uno de esos problemas textuales que acechan el estudio de Esquilo. Entran Antígona e Ismene y un mensajero que prohíbe el entierro de Polinices. Pero muchos eruditos creen que todo ello fue interpolado tras la *Antígona* de Sófocles, y que la obra auténtica acababa con las jóvenes de Tebas que constituyen el coro lamentándose por los hermanos.

Si hay cierta rigidez arcaica en *Los persas* y *Los Siete,* ¿qué podría ser más arcaico que *Las suplicantes?* La obra se inicia, como *Los persas,* con la entrada del coro, al que pertenecen una buena mitad de los versos. De nuevo hay sólo dos actores, y el segundo se utiliza poco; no hay personaje dominante, sino, por así decirlo, una heroína colectiva; el interés dramático está en su destino, son sus cantos los que generan la tensión dramática. No es sorprendente que ésta durante mucho tiempo fuera considerada la más antigua de las obras, fechable quizá hacia los años 490. Quizá los estudiosos tendrían que haber

sido más cautos, reflejándose entre otras cosas en el papel dirigente representado por el coro en *Euménides*, en la función de las odas corales en *Agamenón*, y en general, en la honda preocupación de los coros de Esquilo por la acción, y la interpretación de la acción, que en ningún sitio es más evidente que en la *Orestía*. Sin embargo, en 1952 se publicó una nota didascálica fragmentaria de un papiro que indica que la trilogía danaide ganó en concurso contra Sófocles, que compitió por vez primera en 468 (o como muy pronto en 470); la plausible restauración del nombre de un arconte dataría la producción en 463 [39]. Han fracasado los intentos de reafirmación, y hoy se reconoce generalizadamente que hay que abandonar la fecha más antigua.

La historia de las cincuenta hijas de Dánao, que vivían en Egipto, pero descendían del argivo Ío, que huyeron para evitar el matrimonio con sus primos, los cincuenta hijos de Egipto, era un mito muy antiguo que ya había sido tratado en la tragedia (véase págs. 293 y sig. sobre Frínico). La obra conservada era la primera de la trilogía. Se inicia con las Danaides recién llegadas a Argos, perseguidas de cerca por sus primos. Apelan al rey Pelasgo, que necesita «un hondo pensamiento saludable que se hunde, como un buceador, en las profundidades, con severo ojo avizor» (407-409). Se enfrenta a un dilema acerca de la guerra con Egipto, si protege a las suplicantes, y de la cólera de Zeus Hikesios, si las rechaza; a ello se añade la perspectiva de la mancilla, si se cuelgan, según han amenazado, de las estatuas de los dioses. Pelasgo decide que encomendará su caso al pueblo de Argos, que tendrá la última palabra. Éste es favorable, pero llega un heraldo de la flota egipcia que con bárbara violencia intenta arrancar a las Danaides de los altares. Son salvadas por el rey, pero la guerra parece inevitable.

El dilema y la decisión del rey son un claro factor de importancia dramática, y su referencia al pueblo añade a la obra una dimensión política que sin duda era recogida a continuación. Pero Pelasgo no aparece como individuo, mientras que Dánao es caracterizado sólo como el planificador y organizador tras sus hijas. Ni siquiera un Pelasgo atormentado resta importancia en el escenario a las Danaides. Es la obra de éstas y sigue siendo su trilogía —una trilogía de notable unidad en cuanto a espacio, tiempo y tema—, puesto que los acontecimientos de las tres obras se siguen rápidamente en Argos, y los destinos del mismo grupo de personas que forman el coro de dos, o quizá las tres, obras, forman el centro. *Los Egipcios* y *Las Danaides* se han perdido, pero, aunque no podamos trabajar en detalle sobre su contenido, conocemos algunas de las cosas que ocurrían [40]. Sabemos que las Danaides se casaban en efecto con sus primos y que, instigadas por su padre, los mataban la noche de bodas, convirtiéndose a continuación en asesinas las víctimas (y suicidas en potencia) de la primera obra; que una Danaide, Hipermestra, salvó a su marido y creó

[39] Cf. Lloyd-Jones, 1957, 595 y sigs., y *A. C.*, 1964 (ver Apéndice).

[40] Cf. Garvie, 1969, 163-233, para un cuidadoso estudio del problema.

así la dramática situación de la obra final; que aparecía Afrodita y proclamaba su poder universal sobre la naturaleza. Podía haber o no haber, en escena o fuera de ella, un juicio de alguien. Tenía que haber una solución. Pero ¿de qué problema?

Es un hecho notable que toda la trilogía haya estado al parecer centrada en las relaciones entre hombres y mujeres y el lugar del matrimonio en la estructura social. Las Danaides aborrecen el matrimonio más por la violencia de sus perseguidores que por el parentesco. Pero las mujeres deben casarse, como sabían sus criadas (que son introducidas en un coro secundario al final de *Las suplicantes),* y como Hipermestra aceptó, y como Afrodita proclamará. No podemos estar seguros de cómo acababa la trilogía, pero bien podía ser una «conversión» de las Danaides. Si ello es un problema social (politizado por la implicación de la democracia argiva), también es religioso, no sólo por Afrodita, sino porque Zeus, con sus propósitos misteriosos, como protector de las suplicantes, que de todas formas son casadas contra su propia voluntad, y de los extranjeros, a los que sin embargo matan, es el dios que, con Hera, rige los matrimonios.

Con la trilogía orestíada, creada en 458, al menos podemos estudiar un drama de Esquilo en todo su alcance y complicación. Se compone de tres obras *(Agamenón, Las coéforas* y *Las Euménides),* cada una con su propia acción, tono y carácter, pero que constituyen una única exploración dramática de un solo tema tremendo. *Agamenón* es la más larga, a la vez que la más compleja; incluso en algunos aspectos su técnica dramática es la más antigua. La acción no podía ser más sencilla: Agamenón vuelve de Troya y es matado por su mujer. Sin embargo, recibe una preparación elaborada a través de la exposición de acontecimientos pasados y una acumulación de predicciones, a las que contribuye el coro (de ancianos argivos). Las odas corales, particularmente el canto de entrada, son largas y altamente elaboradas. Aunque ahora Esquilo tiene tres actores a su disposición, tiende a que las escenas sean representadas por un actor y el coro; el verdadero diálogo es raro: tanto más impresionante, por tanto, cuando Clitemnestra convence a su marido de que entre en palacio pisando tapicerías escarlatas. El tercer actor representa a una Casandra silenciosa, hasta que, dejada sola con el coro, la profetisa teje pasado, presente y futuro en una sola tela, en una asombrosa escena de canto y discurso. Pero la obra está dominada por la figura de Clitemnestra, la madre y esposa agraviada, pero también la mujer-hombre que amenaza el principio de dominación del varón [41].

Si la técnica dramática de *Agamenón* es en varios puntos arcaica, la obra está llena de colorido y variedad; sus horizontes son vastos, puesto que abarcan los anteriores acontecimientos en Argos y Áulide y la Guerra de Troya misma, que conducen todos a la caída de Agamenón por distintos caminos, y la cuali-

[41] Cf. Winnington-Ingram, 1948.

dad de cuya venganza sobre Troya es revelada por el coro, Clitemnestra y el mensajero. En contraste, *Las coéforas* es sombría, apretadamente concentrada en el tema de la venganza a través del matricidio: Orestes —un personaje relativamente descolorido— ha vuelto para vengar a su padre y restablecer la dominación masculina en Argos. Ahora nos encontramos por primera vez con dos nuevos rasgos típicos de la tragedia griega: un reconocimiento, cuando Electra reconoce a su hermano retornado del exilio, y una intriga, cuando juntos planean el asesinato de Egisto —y de su madre—. En la segunda mitad de la obra, la acción transcurre rápidamente, y la anciana aya de Orestes tiene su papel, pero quizá el rasgo más chocante de todos es lírico, un gran *kommos* en el centro de la obra, cuando hijo e hija se unen al coro de esclavos de palacio para rendir tributo a Agamenón muerto dentro de la tierra e invocar su ayuda. Además de ritual tensamente emotivo, también es una preparación (de Orestes y del público) [42] para los hechos sangrientos que se van a producir.

Las Euménides es una obra de dioses, hasta el coro es divino; es una obra de brillante variedad y efectos escénicos. Orestes es perseguido por las Erinias hasta Delfos, donde es descubierto en el templo de Apolo rodeado de demonios dormidos, y luego (un cambio de escena raro en la tragedia griega) hasta Atenas, donde bailan en torno a él cantando su Canto de Apresamiento. Atenea constituye un jurado con el Areópago; Apolo entra a supervisar la defensa de Orestes; hay un juicio y una ceremonia de votación. Orestes queda libre, y Atenea convence a las Erinias para que acepten su absolución y que se les rinda culto en Atenas. La obra acaba con una procesión: cantando cantos de buena voluntad, las Erinias, ahora Euménides, son escoltadas a la luz de las antorchas hasta su nueva morada en la roca.

Las tres obras están forjadas unitariamente, no sólo por la secuencia causal de acontecimientos, sino por el paso de temas de obra a obra, y sobre todos ellos un tema cimero, que es la justicia, la justicia de los hombres y la Justicia de Zeus; desde luego, la trilogía bien puede considerarse como una vasta explotación dramática de la naturaleza de la justicia humana y divina. Lo cual plantea un problema, puesto que a ambos niveles la justicia aparece primero como tema de revancha, *talión*. Es característico de las primeras fases de la trilogía que, en cada momento, se complique la solución. En *Agamenón,* el justo castigo de Troya implica, misteriosamente, el sacrificio de Ifigenia, el dilema —y la culpa— de Agamenón. Sin embargo, la escena se llena mucho más de Clitemnestra la vengadora, que es estudiada y presentada (así se mantiene) como implicada ella misma en una situación trágica, al ser una mujer con la voluntad y el poder para dominár dentro de un mundo dominado por el hombre; y si como vengadora cumple con su papel, su amenaza yace en el contexto de una situación social. El tema social corre, como un contratema, por toda la trilogía. En *Las coéforas,* el dilema es obvio: debe hacerse justicia, pero sólo

---

[42] Cf. Lesky, *TDH,* 125, y Apéndice (Bibliografía).

Orestes puede hacerla a través de un acto de matricidio, de un crimen paralelo al de Clitemnestra, resaltándose el paralelismo de muchas maneras. Orestes actúa por orden de Apolo, pero bajo la amenaza de la persecución de las Erinias, y es perseguido por éstas. En *Las Euménides,* Apolo y Erinias disputan ante la corte del Areópago; y a su vez un jurado humano es enfrentado con un dilema aparentemente insoluble. Los votos humanos empatan [43]: es Atenea quien resuelve la situación, dando su voto preferente al varón; y el fíat arbitrario de una divinidad con prejuicios bien puede conferir lo que Esquilo llama necesidad social. Pero Atenea hace algo más que decidir el juicio: convence a las amenazadoras Erinias para que acepten un hogar y un culto en Atenas. Hasta qué extremo puede decirse que el desenlace de la trilogía resuelve las complicaciones de sus fases anteriores es una cuestión a la que debemos volver.

Prometeo encadenado plantea problemas especiales: incluso su autenticidad ha sido impugnada [44]. Esta hipótesis, basada en peculiaridades reales de lenguaje y técnica (y también de pensamiento), necesitaba tenerse en cuenta muy seriamente. Si una mayoría de los estudiosos no la aceptan, es en parte porque algunos de los argumentos lingüísticos tienen poca coherencia al haberse conservado tan pocas obras de Esquilo, pero más por la improbabilidad de que hubiera dos poetas vivos, uno de ellos anónimo, capaz no sólo de una gran concepción dramática, sino de un efecto tan propio de Esquilo como el comienzo de Ío. Quizá el argumento más poderoso a favor de la autenticidad es el hecho de que la obra exige una continuación, y lo que conocemos de *Prometeo liberado,* que es mucho más de lo que cabría esperar, proporciona el tipo de secuela requerido: de hecho, *Prometeo encadenado* y el *Prometeo liberado* parecen mantenerse o caer a la vez, y ambos fueron aceptados como de Esquilo por la erudición helenística. Como hay una buena cantidad de datos lingüísticos que relacionan la obra más claramente con la *Orestía* que con cualquier obra anterior, es probable, si Esquilo la escribió, que sea posterior, y hay razones para suponer que pudo escribirse en Sicilia durante los últimos años de su vida. Hay que considerar un tercer título, *Prometeo portador del fuego,* que pudo ser la tercera obra de una trilogía de Esquilo. Si es así, es más probable que fuera la última obra, y no la primera, al referirse el título, no sólo al hecho de traer el fuego a los hombres, sino a un culto con carrera de antorchas

[43] Algunos estudiosos creen que Atenea arroja un voto favorable a Orestes como parte del jurado, de manera que una mayoría de los miembros humanos actúen contra Orestes. Depende de la interpretación de *Eum.,* 734-41, que es controvertida.

[44] La defensa de la autenticidad está bien llevada por Herington, 1970, pero Griffith en un estudio cuidadoso, 1977, sugiere la conclusión opuesta (véase también Taplin, 1975, 184-86). El autor de estas líneas debe confesar que su fe en la autoría tradicional se ha visto seriamente quebrantada, pero en todo caso parecía correcto estudiar la obra aquí como de Esquilo, cuando menos porque, si otro la escribió, lo hizo bajo la poderosa influencia de Esquilo. Quizá aceptamos demasiado pronto, por influencia de Aristófanes y Aristóteles, que sólo hubo tres grandes trágicos y que el resto fueron simples representadores.

a Prometeo en Atenas. No podemos estar del todo seguros, sin embargo, de que hubiera más de dos obras o de que una trilogía, si es que fue planeada, fuera llevada a término. Tenemos que hacer lo que podamos con la obra conservada, ayudados por algún conocimiento del *Liberado*.

Uno de los enigmas del *Prometeo* ha sido siempre su presentación de Zeus, cuyo carácter, visto por el héroe y sus amigos, corresponde punto por punto con el retrato griego tradicional del tirano. Prometeo es el perseguido amigo del hombre. Tomando el dios tramposo del folklore (y de Hesíodo), que también llevaba un nombre significativo («Presciencia») y que se había convertido en patrono de los ceramistas atenienses, Esquilo lo convirtió en el gran símbolo tanto de la buena voluntad para con la humanidad como de la inteligencia práctica. En un largo discurso que es asombroso por la imaginación histórica, Prometeo cuenta cómo no sólo dio el fuego a los hombres, sino que les sacó de un estado de naturaleza digno de Hobbes a la semblanza de la vida civilizada enseñándoles las artes prácticas *(technai)*. Por ello es castigado por aquel Zeus que en la *Orestía* «sitúa a los mortales en el camino de la sabiduría» *(Ag.*, 176 y sig.).

La forma de la obra está determinada por la situación: otros héroes van y vienen, pero Prometeo, crucificado sobre una roca en el Cáucaso, sufre y es visitado. Es visitado por el coro de las Oceánidas y su padre Océano; es visitado —la entrada es sensacional y sin preparación— por otra víctima de Zeus, Ío, «la virgen de cuernos de vaca», cuyos sufrimientos igualan los suyos, pero cuyo destino último preconiza la liberación de él. El héroe permanece durante un breve lapso de tiempo dramático en un lugar remoto del espacio, incluso no hay obra que tenga horizontes más amplios. Se abarca el conjunto del mundo, cuando Prometeo nos cuenta los viajes pasados y futuros de Ío (igualados, aparentemente, a los viajes de Heracles en *Liberado)*; y por breve que pueda ser el tráfico del escenario, el dramaturgo transmite el largo proceso del estado animal del hombre primitivo hasta esa comunidad establecida en la que se sitúa la historia de Ío. Gran parte de la obra está ocupada por largos discursos de exposición. ¿Dónde reside entonces el drama? Reside en el conflicto entre Prometeo y Zeus, la intensificación de su obstinada resistencia, y el hecho de que mantiene un arma contra su opresor, un secreto. Zeus, cuya lujuria aparece convirtiendo a Ío en víctima, codiciará algún día a una diosa destinada a tener un hijo más grande que su padre, y así perderá Zeus su poder.

Nuestro conocimiento de la continuación es limitado. Sabemos que Heracles, en el *Liberado,* mató al águila que venía a devorar el hígado de Prometeo y que, por último, le liberó de las ataduras que Hefesto había forjado tan firmes. De alguna manera la disputa entre Zeus y Prometeo debía resolverse. Se revelaba el secreto, porque Zeus no se casaba con Tetis; había reconciliación, pero en qué términos, y a qué nivel, no podemos juzgarlo fácilmente. Se ha sugerido, y es plausible, que Zeus no sólo aceptaba la supervivencia

de la raza humana, sino que a los dones materiales e intelectuales de Prometeo añadía su propio don de justicia necesario para la sociedad humana. Decir que Zeus se ha «desarrollado» puede ser ir más allá de lo evidente; y quizá la pregunta que deberíamos hacernos es: ¿De qué otra forma podía presentarse al hombre primitivo el gobierno del mundo, según lo describe Esquilo, que no fuera el rigor y la fuerza?

Esta revisión de las obras conservadas puede haber dado la impresión del poder —y la categoría— de la tragedia de Esquilo. Resumir el carácter de Esquilo como dramaturgo y como pensador religioso —ambos papeles son inseparables— no es tarea fácil, y la dificultad reside en parte en una combinación de cualidades poco menos que contradictorias. Hay un retrato tradicional de Esquilo: el áspero moralista, profeta de un Zeus al que le preocupa el inexorable castigo de los ofensores; maestro de un estilo grandioso, con una imaginación tan poderosa como para situarle aparte del común de los mortales. El cuadro es a la vez verdadero y falso.

Desde luego su estilo es grandioso, aunque no grandilocuente, puesto que está sorprendentemente desprovisto de adorno aplicado por sí mismo. Rico y disciplinado, si a veces parece profuso, es profuso con densidad de significados. El estilo no puede discutirse provechosamente sin cierto grado de ilustración que es imposible aquí, pero pueden apuntarse algunos detalles. Si el amplio vocabulario de Esquilo debe algo a sus predecesores épicos y líricos —deuda que, con la pérdida de la mayor parte de la lírica anterior, no puede definirse—, era sin duda un audaz innovador por cuenta propia, quizá especialmente en la acuñación de esos epítetos compuestos que son tan característicos de su dicción; y, como muchos grandes poetas antiguos y modernos, era audaz con el lenguaje. No sólo en pequeñas cuestiones semánticas y sintácticas forzó el uso normal, sino que en la metáfora, donde no tiene más paralelo que Píndaro, su combinación de las imágenes parece a veces forzar el lenguaje figurativo casi hasta la ruptura; sin embargo, cuando deseaba hacerlo, podía elaborar una sola imagen con técnica asombrosa. De los griegos que murieron ante Troya canta el coro del *Agamenón:*

ὁ χρυσαμοιβὸς δ' Ἄρης σωμάτων
καὶ ταλαντοῦχος ἐν μάχῃ δορὸς
πυρωθὲν ἐξ Ἰλίου
φίλοισι πέμπει βαρὺ
ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀντ-
ήνορος σποδοῦ γεμί-
ζων λέβητας εὐθέτους.

(437-44)

[Ares, el dios que cambia por oro cadáveres, el que en el combate con armas mantiene en el fiel la balanza, manda desde Ilio a los deudos de los combatientes, en lugar de hombres, un penoso polvo incinerado, llenando y llenando calderos con la ceniza bien preparada.] (Trad. de B. Perea Morales.)

El estilo es grandioso, tanto en el diálogo como en la lírica, pero también sabía escribir con gran sencillez y dar giros coloquiales a personajes más humildes.

Pues sus personajes menores no deben olvidarse sin perder el amplio espectro de sus simpatías. En *Agamenón,* por ejemplo, junto a Clitemnestra (y su discurso luminoso) y un frío Agamenón triunfante, tenemos al vigía y al mensajero, con su retorcido humor campesino y esa preocupación por sus propios asuntos que revela los efectos de altos acontecimientos trágicos sobre la gente de la calle. Son «papeles de carácter»; y bien podría ser que fuera a través de tales figuras como encontró por vez primera su camino en la tragedia griega un cierto grado de naturalidad en la caracterización. La nodriza de *Las coéforas* retrocede ante la incontinencia de Orestes niño y sus pañales sucios. Quizá no nos hubiera sorprendido, cuando se hicieron públicos extensos fragmentos de algunas obras satíricas de Esquilo, descubrir con qué ligero toque podía manejar las obscenidades tradicionales, qué encantadora canción (en *Los Dictiulcos*) canta Sileno al niño Perseo, mientras la criatura juega con el monstruoso falo [45].

Esquilo combina con un arte intrincado y detallado una maestría de efectos emocionales avasalladores, que a menudo son resultado de la mera fuerza —o carácter conmovedor— del lenguaje. Sin embargo, los tres trágicos, de distintas maneras, utilizaron el espectáculo tanto como el lenguaje con fines dramáticos; y los efectos visuales de Esquilo son especialmente llamativos. Ya hemos hecho referencia a la aparición de Darío, la entrada sin preparación de Ío la de cuernos de vaca, y a toda la secuencia de espectáculos de *Las Euménides;* a éstos podríamos añadir la irrupción del aterrorizado coro de mujeres en *Los Siete,* no andando pausadamente sino danzando al ritmo del metro docmio, o los gritos y contorsiones de Casandra cuando, tras su largo silencio, entra en trance. Esto es la *ekplexis,* el «asombro» del que hablaban los antiguos críticos. En *Agamenón* es presentada Clitemnestra de pie sobre los cuerpos de sus víctimas; en *Las coéforas,* Orestes hace lo mismo con la suya. El efecto es visual y poderoso, pero el propósito es distinto, puesto que se invita a la comparación entre los dos cuadros y por ello se plantea una pregunta sobre la relación entre las dos acciones. Hay un modelo, y este modelo estructural no es raro en el arte de Esquilo.

Es característico del arte griego, tanto literario como visual, cierto formalismo. Se ha escrito mucho recientemente acerca de la composición en anillo, que se encuentra en Homero y puede haberse originado como artificio apropiado para el bardo oral, que podemos observar en Píndaro y deducir de él en lo que respecta a sus predecesores líricos. Una sección, larga o corta, es concluida volviendo a una palabra o tema con los que se inició. Con un gran artista, ello no es un mero artificio formal en sí mismo, sino que la palabra

---

45 Cf. Lloyd-Jones, 1957, 531 y sigs.

o el tema al reaparecer puede llevar más significado del que tenía antes: la «liberación de las preocupaciones» quiere decir más al final de la primera mitad del discurso del vigía de lo que significaba al principio *(Ag.,* 1 y 20); las palabras y temas, imágenes y símbolos, tomados al final de la *Orestía* significan más y han cambiado con respecto a su significado al principio de la trilogía. La composición en anillo a cualquier escala invade toda la obra de Esquilo. Otro artificio de énfasis se refiere a su imaginería. Es característico en él mantener una imagen o imágenes a través de toda una obra: en *Los Siete* el barco del Estado, en *Las suplicantes* las aves de presa, en la *Orestía* redes y trampas, desde luego todo un complejo de metáforas de la caza y la pesca. Pero éstos son sólo casos especiales de un fenómeno mucho más amplio. Las palabras, o grupos de palabras, que contienen un tema importante se repiten, a menudo en puntos de énfasis. Por ejemplo, en la *Orestía* encontramos palabras sobre la maestría y la victoria asociadas con el tema de la dominación macho-hembra, palabras sobre la herencia, palabras de justicia y procedimientos legales. Las polaridades entre bien y mal, luz y oscuridad, felicidad y pena, peanes y plantos, fuerza y persuasión, recorren toda la trilogía. Los estudiosos pueden discutir tal o cual interpretación, pero habría un acuerdo general acerca de que la textura es densa, las repeticiones son deliberadas, los temas se mantienen. Lo mismo con aquellas ambigüedades que Esquilo utiliza como cierto tipo de metáfora comprimida, a menudo mirando atrás o adelante para casar la aparente desigualdad. Algunos eruditos son más prudentes que otros al identificar la ambigüedad, pero pocos negarían que el lenguaje de Esquilo es a menudo deliberadamente ambiguo, que las referencias a padres e hijos en *Agamenón* se hacen pensando en el matricidio en *Las coéforas,* que las referencias a procedimientos legales en las primeras obras preludian el juicio en *Las Euménides.*

Éstos son algunos de los recursos del arte de Esquilo, que van de los efectos deslumbrantes, y a menudo espectaculares, a la intrincada elaboración de los temas. ¿A qué fines dramáticos se aplican? ¿Cómo veía Esquilo el mundo, y cómo lo veía trágico? Y aquí quizás llegamos frente a la combinación más notable de todas. El pensamiento, el lenguaje y el arte de Esquilo están hondamente arraigados en un pasado arcaico, en un mundo hostigado por terrores y supersticiones; y aun así muchos han encontrado en su obra dramática un control racional, un poder de pensamiento general, una profunda introspección en problemas fundamentales de la condición humana, un movimiento de la oscuridad hacia la luz [46]. Sin embargo, el desacuerdo es bastante grande en este campo, y ninguna afirmación coherente puede dejar de ser de alguna manera personal.

La tragedia de Esquilo se preocupa del destino humano, del sino individual de un Eteocles o un Agamenón. Pero el individuo es parte de una familia,

[46] Cf., por ej., Dodds, 1951, 40. Contrastar la Introducción con Denniston-Page, 1957. Véase también Lloyd-Jones, 1956 y 1971.

de un grupo cohesionado de parentesco: Eteocles sufre bajo la maldición de su padre, Agamenón por los pecados de su padre. Y la familia es parte de un grupo de parentesco más amplio, la *polis*. Todos están estrechamente ligados entre sí, como aún lo estaban en el mundo griego contemporáneo: la relación de *oikos* con *polis* es un tema fundamental de *Los Siete* y de apenas menor importancia en la *Orestía*. Todas las grandes cuestiones son sociales, y afectan a la vida social de la propia época del poeta. Si, en el contexto heroico, la *polis* es rudimentaria, ni él podía hablar ni su público oír acerca de la polis sin tener en cuenta sus propias experiencias políticas; y desde luego es un rasgo esencial de la *Orestía* el que la acción se desplace de la monarquía heroica de Argos hasta Atenas y el Areópago, a un tribunal y un juicio; y las Euménides ruegan para obtener bendiciones en una Atenas que Esquilo y sus oyentes conocían. Escribió para su tiempo y sus conciudadanos.

El individuo, la familia y el Estado, todos dependen de los dioses, de manera que hay una integración de problemas personales, sociales y religiosos. Pero ¿qué eran esos dioses, y cómo actuaban en el mundo de los hombres? Se sostiene en general, y con razón, que Esquilo, con su pensamiento fijado en Zeus, se preocupaba hondamente por lo que a veces se llama teodicea, por la justicia y la justificación de los dioses. Pero la teodicea no era un invento de Esquilo o del siglo v. Cuanto más sentían los griegos a los dioses cerca de ellos (y dentro de ellos) y cuanto más dependientes se sentían, más se preocupaban de entender cómo funcionaban. ¿Estaban celosos de la grandeza y la prosperidad humanas? ¿O no eran ellos mismos los culpables de las ofensas que castigaban, a causa del apasionamiento que enviaban? ¿Era así como eran castigados los ofensores a través de sus descendientes? Esquilo había heredado estas preguntas y, desde Hesíodo y Solón, algunas respuestas. A preguntas y respuestas las había dotado de su propio pensamiento.

Uno no busca a un poeta para la estricta formulación y solución de problemas filosóficos y teológicos. En un problema, sin embargo, Esquilo formula claramente, cuando hace que el coro del *Agamenón* cante (*Ar.*, 750 y sigs.), que no son la riqueza y la prosperidad en sí mismas las que causan el dolor, sino la impiedad y el ultraje los que lo engendran. Lo engendran, en este caso, dentro de la familia; y descubrimos que Agamenón muere no por sus ofensas sólo, sino por las de su padre; y Clitemnestra pretende encarnar el espíritu vengador que sitia la casa. Aquí encontramos otra formulación: como el *daimon* ha prestado ayuda, ya no puede rechazar su propia responsabilidad:

Κλ. αὐχεῖς εἶναι τόδε τοὔργον ἐμόν,
μὴ δ' ἐπιλεχθῇς,
'Αγαμεμνονίαν εἶναί μ' ἄλοχον·
φανταζόμενος δὲ γυναικὶ νεκροῦ
τοῦδ' ὁ παλαιὸς δριμὺς ἀλάστωρ
'Ατρέως χαλεποῦ θοινατῆρος
τόνδ' ἀπέτεισεν

τέλεον νεαροῖς ἐπιθύσας.
Χο. ὡς μὲν ἀναίτιος εἶ
τοῦδε φόνου τίς ὁ μαρτυρήσων;
πῶ πῶ; πατρόθεν δὲ συλλή-
πτωρ γένοιτ' ἂν ἀλάστωρ.

(1497-1508)

[CLITEMNESTRA: Afirmas tú que esta obra es mía y dices que soy la esposa de Agamenón. No es así, sino que bajo la forma de la mujer de este muerto, el antiguo amargo genio, para tomar venganza de Atreo —aquel execrable anfitrión— ha hecho pagar a éste y ha inmolado a un adulto en compensación de unos niños.

CORO: Que tú eres inocente de este crimen, ¿quién podrá sostenerlo? ¿Cómo no? Aunque quizás el genio vengador de su padre te ha ayudado.] (Trad. de B. Perea Morales.)

En general parece cierto que en Esquilo, mientras las causas divinas y humanas operan simultáneamente, la justicia divina se cumple a través de la motivación humana; que, cualesquiera que sean las presiones de la culpa hereditaria y la venganza aplazada, cae una responsabilidad sobre los agentes humanos. En el fondo hay un problema de libertad y compulsión del que los griegos, que tenían esclavos y bueyes, eran bien conscientes. La metáfora del yugo es común en la tragedia, así como el concepto de *ananke.* Apasionados por la libertad, conscientes en todo momento de las limitaciones impuestas sobre ellos por los dioses, bien pueden haberse preguntado lo libres que eran de hecho. Cuando nuestros propios filósofos y teólogos hayan captado a fondo estos temas, entonces será el tiempo de criticar la competencia mental de los antiguos escritores, pero mientras tanto quizá hay algo que aprender de un poeta que se enfrentó a las cuestiones del gobierno divino y de la responsabilidad humana con tanta honradez. No lo aprenderemos hasta que nos demos cuenta de que, para Esquilo, Zeus no era tanto la solución de un problema como el problema en sí (que es por lo que pudo presentarlo a través de mitos tan dispares como los de la *Orestía* y los de las obras de Prometeo).

Sólo en la *Orestía* podemos observar el pleno desarrollo de las tendencias del pensamiento de Esquilo. El tema principal es la justicia, humana y divina, en forma de *talión.* Los seres humanos se resienten de sus agravios y se vengan, pero al hacerlo están administrando una justicia divina. No están equivocados —ni los Atridas yendo contra Troya ni Clitemnestra y Egisto— al recabar esa función, aun siendo el resultado una secuencia de acontecimientos horrorosos. Una y otra vez hay referencias a las Erinias, esos demonios en los que Esquilo encontró —o creó— un símbolo de rígida justicia punitiva, de un pasado inflexible. En las dos últimas obras el problema se centra firmemente en el caso de Orestes que comete matricidio, por orden de Apolo pero también en cumplimiento de una ley citada por el coro en el gran *kommos,* que ya había sido proclamada como regla de Zeus por el coro de *Agamenón:* la ley de que

los ejecutantes deben sufrir por sus acciones [47]. ¿Debe Orestes sufrir por la suya? Es perseguido por las Erinias de su madre; es absuelto en Atenas, gracias al voto de Atenea, que respalda aquella preferencia por el varón que había sido parte de la defensa de Orestes por Apolo. Si el problema sociológico admite una respuesta, los votos del jurado humano estaban divididos, y las Erinias se encolerizan y amenazan. Aún hay un problema por resolver, y la obra —y la trilogía— acaba no con la absolución de Orestes, sino con la persuasión de las Erinias. Los demonios coléricos no podían quedarse amenazando a Atenas. Si adquieren benevolencia (sin perder su papel punitivo) podría decirse que Esquilo ha invocado, en interés de los atenienses, otro aspecto de los poderes ctónicos, como dadores de fertilidad. Sin embargo, podemos dudar de si ello agota el significado de la escena final.

Ningún poeta ha presentado el mal trágico menos mitigado que Esquilo. Incluso la *Orestía* —y, hasta donde podemos juzgar, las obras danaides y prometeicas— acaba con la reconciliación y la perspectiva de armonía, lo cual es un tipo de tragedia que ha encontrado pocos imitadores. Claramente, Esquilo no era optimista sentimental. Entonces, ¿qué es lo que hace posible la reconciliación? Entre las herramientas del pensamiento griego estaba una oposición diametral entre fuerza (o violencia) y persuasión. Es el tema más insistente en el último Esquilo. En la trilogía danaide la fuerza y la persuasión son formas contrastadas de aproximación sexual, y Afrodita vendrá para persuadir. Los ministros de Zeus en *Prometeo* son el Poder y la Violencia, que evocan en respuesta la terquedad en el protagonista, pero ya hay indicios de esa persuasión que debe traer consigo la reconciliación última. Las primeras fases de la *Orestía* son una historia de violencia recurrente, a medida que las Erinias ejecutan la justicia de Zeus, haciendo un misterio, si no una burla, del Himno a Zeus en el Parodos de *Agamenón,* en el que el coro canta de un tirón al favor (χάρις) y la violencia de los dioses (*Ag.*, 182 y sig.). Apolo ordena el matricidio y, cuando éste ha sido cometido, amenaza a las Erinias con su arco; Atenea las convence. En un contexto de la Atenas democrática, trae la persuasión para que domine las ejemplificaciones mismas de la venganza violenta. Si es éste un concepto que domina la última fase de Esquilo, entonces quizá era su suprema intención religiosa el que los dioses griegos del poder también pudieran aparecer trabajando persuasivamente.

4. SÓFOCLES

La larga vida de Sófocles casi abarca el siglo v a. C.: nació h. 496, antes de la primera invasión persa, y murió h. 406, en los últimos años de la Guerra

[47] *Coéf.*, 306-14, 400-404; *Ag.*, 1560-66.

del Peloponeso. A menudo parece haber simbolizado todo lo ático y clásico: dignidad, perfección formal, idealismo. A la vez, los críticos le han encontrado de alguna manera el más esquivo de los tres grandes trágicos. Nadie pone en duda que es un dramaturgo de primera fila; y en las obras que se conservan en cualquier caso —sólo unas siete de 123— es difícil encontrar cualquier rastro de la «irregularidad» criticada por Plutarco [48]; pero aparte de esto no hay consenso crítico: ora sereno, piadoso y convencional, ora apasionadamente humanista o desesperadamente pesimista, Sófocles sufre transformaciones con cada nuevo libro que se escribe sobre él. Paradójicamente, el impacto de su obra sobre lector, actores o público, es de llamativa lucidez, incluso de sencillez, pero es una lucidez como la de Virgilio, que da expresión a complejidades profundas de significado, difíciles de explicar excepto con los términos propios del poeta.

La interpretación se hace aún más difícil porque se han conservado tan pocas obras y la mayoría de éstas no se pueden fechar con seguridad. Así es imposible dar un informe fiable del desarrollo de Sófocles; cuatro obras y algunos fragmentos es todo lo que queda para representar los primeros cincuenta años de su trayectoria extremadamente productiva. 468 es la fecha que se da para la primera competición, que fue también una victoria sobre Esquilo, pero ninguna de las obras conservadas parece probable que sea de antes del año 450. La mayoría de los estudiosos situarían *Áyax* antes de *Antígona* (probablemente a finales de los años 440: véase Apéndice), aunque las pruebas no son concluyentes. *Las traquinias* a menudo se sitúa justo después de *Antígona* y antes de *Edipo Rey* (hacia 420), de nuevo sobre pruebas muy inseguras. Con *Electra* (entre 418 y 410), *Filoctetes* (409) y *Edipo en Colono* (h. 406) estamos por último sobre bases más firmes, y pueden identificarse algunas características del último Sófocles, pero, en general, sencillamente carecemos de material para una biografía literaria.

Hay algunos datos sobre lo que los antiguos pensaban de sus méritos y de su lugar en la historia del teatro: ello puede ayudar a llenar al menos alguna de las lagunas de nuestro conocimiento, siempre que se trate con suma precaución y se expurgue de los más fantasiosos brotes anecdóticos. La tradición biográfica es de lo más entusiasta: Sófocles era de buena familia, apuesto, culto, patriótico, destacadamente piadoso. El cuadro parece sospechosamente rosa, pero el calor de las referencias contemporáneas debe contar para algo. Sófocles fue tratado muy favorablemente por los poetas cómicos, que normalmente no perdían oportunidad de burlarse de los trágicos, y su amigo Ión de Quíos contaba historias que ilustraban su alegría e ingenio que dan credibilidad al cuadro trazado en la antigua *Vida* acerca del encanto magnético de su personalidad. Fue con mucho el que tuvo más éxito, y por tanto presumiblemente el más popular, de los trágicos de su época: ganó el primer premio con más

[48] *De recta ratione audiendi,* 13; cf. «Longino», *Subl.*, 33, 5.

o menos dos tercios de sus obras y nunca quedó más abajo del segundo. Más aún, era una conocida figura pública, y, si debemos creer al menos parcialmente a nuestras autoridades, ocupó cargos públicos de responsabilidad. Sin duda fue elegido *strategos* al menos una vez (441-440), y fue probablemente él, y no un homónimo, quien fue *hellenotamias* en 443-442 y uno de los *probouloi* tras el desastre siciliano; de acuerdo con la antigua *Vida* (1) también sirvió en embajadas. Estuvo hondamente comprometido con la vida religiosa de la ciudad: el papel que tuvo en el establecimiento del culto de Asclepio en Atenas fue tan importante que él mismo recibió honores heroicos tras su muerte con el nombre de culto de Dexión. Como Esquilo, fundó una familia de dramaturgos: su hijo Iofonte y su nieto Sófocles fueron ambos trágicos de cierto renombre.

Las fuentes antiguas tienen mucho que decir sobre el lugar de Sófocles en la historia de la tragedia. Aristóteles *(Poét.,* 1449a18) le otorga el mérito de haber introducido el tercer actor, presumiblemente en algún momento entre 468, fecha de su primera competición, y 458, cuando Esquilo utilizó un tercer actor en la *Orestía.* Es fácil ver cómo ello dio pie a sofisticados efectos dramáticos (véase pág. 318), pero es más difícil deducir lo que da de sí otra innovación de Sófocles, el aumento del número de miembros del coro de doce a quince. La misma fuente *(Vida,* 4) dice que abandonó la costumbre de actuar en sus propias obras a causa de la debilidad de su voz, pero es posible que los cambios en la organización de las Dionisíacas en cualquier caso hubieran desanimado a los dramaturgos de actuar también como actores. De acuerdo con la Suda, fue él quien inició la costumbre de presentar obras sobre temas distintos en la misma competición en lugar de escribir trilogías relacionadas (o tetralogías, contando las obras satíricas) [49]. Esto no puede ser del todo cierto, puesto que sabemos que Esquilo presentó obras sin relación al menos una vez *(Fineo, Persas, Glauco de Potnias,* en 472), pero es probable que Sófocles rompiera deliberadamente con lo que había acabado siendo una costumbre regular de Esquilo. Así estableció la norma —la obra suelta— que ha prevalecido en la totalidad de la tradición dramática europea.

Aristóteles se refiere crípticamente a la introducción por Sófocles de la *skenographia (Poét.,* 1449a18). Sabemos demasiado poco sobre el teatro del siglo v para poder decir de manera segura lo que esto implica; probablemente *skenographia* se refiere a la pintura de paneles en perspectiva para el muro del edificio escénico, que quizá en sus inicios representaban una fachada arquitectónica más que cualquier otra cosa más relacionada con una obra en concreto (véase pág. 301 y sig.). Evidentemente, aún había mucho campo para la obra de pioneros en el teatro, en cualquier caso en la primera parte de la trayectoria de Sófocles, y debió de influir sobre Esquilo y asimismo recibir su influencia. Ciertamente, también debemos tener en cuenta una estrecha interdependencia

[49] Ésta parece la interpretación correcta del confuso texto de la Suda, cf. *DFA,* 80-81.

entre Sófocles y Eurípides, como atestiguan muchos pasajes paralelos [50]; durante casi cincuenta años los dos dramaturgos estuvieron en activa competencia en los festivales atenienses.

Parece que Sófocles fue un escritor altamente consciente. La Suda registra que escribió un libro *Sobre el coro,* pero a pesar de toda la especulación que ello ha provocado, nada se sabe con seguridad sobre el tema (incluso es posible que el título quiera decir algo más parecido a «Sobre la tragedia»). Los pronunciamientos literarios que se le atribuyen en varias fuentes antiguas pueden ser citas de su libro, pero es más probable que sean dichos registrados en las memorias de amigos y contemporáneos. Dijo de Esquilo que hizo bien lo que hizo sin saberlo, lo cual se ha considerado como sugerencia de un gran interés por la técnica por parte de Sófocles (aunque la observación se da en un pasaje de chismorreo en ateneo sobre la ebriedad de Esquilo, 1, 22a-b). Eurípides dio lugar al famoso dicho conservado en la *Poética* (1460b35), «Retrato a los hombres como deberían ser, Eurípides como son». Sobre su propio desarrollo, Sófocles pasa por haber hecho un comentario más detallado, que resulta extraordinariamente difícil de interpretar: «Sófocles acostumbraba a decir que después de practicar hasta el límite la pompa de Esquilo y después la dura artificialidad de su propia forma de elaboración, finalmente se decidió por el tipo de estilo que era mejor y de carácter más expresivo» (Plutarco, *De prof. in virt.*, 7). Con sólo siete obras conservadas es imposible identificar estas tres fases de manera convincente. Muchos estudiosos piensan que la temprana fase «esquileana» no está representada, pero está menos claro que tengamos un ejemplo conservado de la segunda fase. Todo lo que prueba de hecho el pasaje es la autoconciencia literaria de Sófocles y su interés por el personaje.

El retrato de caracteres desde luego está señalado por los antiguos críticos como uno de los principales valores de Sófocles. Uno de los comentarios más interesantes de la *Vida* (21) reza lo siguiente:

> οἶδε δὲ καιρὸν συμμετρῆσαι καὶ πράγματα, ὥστ' ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἠθοποιεῖν πρόσωπον. ἔστι δὲ τοῦτο μέγιστον ἐν τῆι ποιητικῆι, δηλοῦν ἦθος ἢ πάθος.
>
> [Sabe cómo disponer la acción con tal sentido del tiempo que crea todo un carácter de un simple medio verso o de una expresión aislada. Esto es lo esencial en poesía, delimitar caracteres o sentimientos.]

En otro lugar (6, citando a Istro), la *Vida* registra que Sófocles compuso sus obras pensando en el talento de sus actores y miembros del coro. Esto puede ser una prueba más de su especial interés por el retrato de caracteres, pero no hay certeza de que se refiera más a la actuación que al talento musical:

[50] Por ej., Sóf., *Traq.*, 899 y sigs., y Eur., *Alc.*, 157 y sigs.

podría querer decir que Sófocles varió la proporción de letras para representación en solo de acuerdo con las capacidades musicales de su reparto [51].

Las fuentes antiguas alaban unánimemente a Sófocles, apodado «la abeja» por su estilo «melifluo», la más alta alabanza que podía dedicarse a un poeta u orador. La «dulzura» (γλυκύτης), que para los griegos sugería tanto elocuencia fluida como encanto, es anotada en la *Vida* (20) como una de las principales cualidades de Sófocles; las otras son el sentido del decoro y del tiempo (εὐκαιρία), la audacia (τόλμα), y lo intrincado del ornamento (ποικιλία). Esta alabanza es del tipo que los antiguos dedicaron al mismo Homero; y cuando llamaban a Sófocles «el Homero trágico» (Polemón, citado por Diógenes Laercio, 4, 20) o «el único discípulo de Homero» *(Vida,* 20), estaban haciendo un juicio cualitativo, no sólo aludiendo al colorido fuertemente homérico de su estilo.

Para Aristóteles, cuya obra está en el fondo de toda la tradición crítica antigua, Sófocles ejemplifica llanamente lo que había que admirar más en la tragedia. Ello está claro por su constante repetición de *Edipo Rey* como modelo y por sus comentarios sobre Sófocles generalmente muy favorables, como en 1456a25 sobre la superioridad de su manejo del coro. Es sin duda la absoluta influencia de la *Poética* así como la posición histórica a mitad de camino de Sófocles lo que ha llevado a los críticos a tratarle casi como la norma de la tragedia griega, en comparación con el cual a Esquilo se le ha juzgado a menudo como arcaico y a Eurípides como decadente.

En un aspecto importante ha habido un marcado giro desde el énfasis crítico de Aristóteles. Para los intérpretes modernos a partir del siglo XIX la cuestión del significado, que tradicionalmente o bien se ignoraba o se daba por supuesta, ha sido una preocupación de primer orden. En sus formas más crudas, como la búsqueda de una «moral» o «mensaje» o «filosofía» explícitos, está condenada a llegar a la distorsión y a la contradicción: el centro de las obras de Sófocles no está en las ideas, sino en el quehacer y el sufrimiento de hombres y mujeres, y, aunque muestra a sus personajes enfrentados a los problemas fundamentales de la vida, las obras nunca ofrecen soluciones unívocas. Sería simplista esperar algo más delimitado; pero al menos puede detectarse una notable consistencia de actitud en las siete obras conservadas, a pesar del hecho de que deben abarcar un período de cuarenta años o más, y no es aventurado hablar de un tratamiento característico de Sófocles de ciertos problemas trágicos.

Fundamental para todas las obras es la misma visión del hombre de dos caras, en el que su esplendor heroico es igualado por su absoluta vulnerabilidad frente a las circunstancias. Por supuesto, ésta era tradicionalmente la manera que los griegos tenían de considerar la condición humana, como sabemos por Homero, los primeros elegíacos y los poetas líricos, pero Sófocles le da

[51] Owen, 1936, 148.

nueva expresión en forma dramática. Como todos estos poetas, Sófocles parece requerir que se asuma que el espíritu humano tiene una dignidad y un valor últimos: el hombre *puede* ser valiente, inteligente, moralmente fuerte, humano (aunque lleno a la vez de lo que Bernard Knox llama «passionate self-esteem», autoestima apasionada [52]), y sobre todo puede enfrentarse al sufrimiento con paciencia, no con la simple sumisión incomprensiva de un animal. Estas cualidades no son negadas y su valor no es anulado por la presencia del infortunio, el sufrimiento y la maldad del mundo, lo que los griegos llamaban *to kakon* y que trasladamos, a falta de una palabra mejor, por «mal». El poeta siempre reconoce esto como parte de la manera de ser de las cosas: junto al potencial humano para la grandeza, están situadas su indefensión y su mortalidad. Desde luego puede ser semejante a los dioses en sus prendas y sus logros, pero está atrapado en la infinita red de circunstancias ajenas a su control, limitado por el tiempo, la ignorancia del pasado, el presente y el futuro, por sus pasiones que impiden su juicio o minan su voluntad, siempre predispuesto a la autodestrucción o la destrucción de otros por el fracaso —o la negativa— a la hora de comprender.

Éste es el coherente fondo de Sófocles, aunque los énfasis varían según la obra. En *Áyax* el dualismo de la condición humana se pone abruptamente de relieve, especialmente a través del contraste entre dos éticas diferentes, el código heroico y el ideal del siglo V de *sophrosyne,* aunque (como siempre) el centro del interés de la obra no es un problema conceptual sino la acción humana y el sufrimiento: la desgracia, muerte y enterramiento de Áyax. Un gran héroe militar, que se cree rudamente insultado por no haber recibido la más alta marca de honor, planea tomarse una sangrienta venganza de sus antiguos socios, pero sufre un engaño que le hace sacrificar animales en lugar de sus víctimas escogidas. La acción de la obra está centrada en su vuelta a la realidad, su vergüenza y la pena de ver que no ha matado, después de todo, a sus enemigos, y su consiguiente suicidio. ¿Cuál es el significado de estos acontecimientos, particularmente de su suicidio voluntario? ¿Qué tipo de significación hay en el retrato de Áyax? ¿Es un estudio de un caso de psicología anormal, una celebración de ideales heroicos junto a un reconocimiento de su inadecuación al mundo moderno, o (más simplemente, pero también más sutilmente) una visión de las circunstancias humanas universales?

En simple esquema, el comportamiento de Áyax parece psicopático, aun acabando la obra no con sus insultos moribundos sino con su rehabilitación por el entierro acompañado de plenos honores heroicos. Desde luego el público dirige sus simpatías en tal grado hacia Áyax (siguiendo la tendencia de Ulises en el prólogo, y luego del coro y de Tecmesa) que la crítica ha tendido a pasar por alto su brutalidad y a subrayar el heroísmo del gran hombre que rehúsa el compromiso, escogiendo sacrificar su vida antes que abandonar su opinión

[52] Knox, 1964, 57.

de lo que un héroe debe ser. «El hombre noble debería vivir noblemente o morir noblemente» (479-80). Pero esta opinión también está sujeta a objeciones basadas en que no podía ser honroso intentar la muerte a traición de los Atridas y la tortura de Ulises. Además, Áyax ha alardeado dos veces acerca de que no necesita la ayuda divina en la batalla (774 y sigs.): su comportamiento ha sido salvaje o inspirado por el pensamiento sobrehumano de que es demasiado especial y demasiado fuerte para necesitar los favores de los dioses. Una manera de conciliar la repulsión ante sus hazañas e intenciones con la fuerte simpatía generada por Áyax es verle en términos más históricos que universales como representante del viejo código heroico que debe dejar paso al nuevo *ethos* «tranquilo» del siglo v tipificado por la *sophrosyne* de Ulises. El problema con este punto de vista es que el centro dramático no es Ulises, que aunque admirable y simpático no puede llamar nuestra atención de la manera en que Áyax lo hace: es Áyax la figura trágica, y buscamos una interpretación que no le limite tan estrechamente a un conjunto especial de circunstancias históricas.

Áyax, superficialmente un improbable paradigma de la humanidad, adquiere un significado universal en virtud de su sufrimiento, que es causado por el sentido de desgracia total y de vergüenza que siguen a una acción desastrosamente equivocada. Ha disfrutado de una fantasía de venganza sólo para descubrir que sus víctimas eran simplemente animales. Su primera reacción es el espanto más profundo de ser el hazmerreír de la sociedad; todo lo que quiere es que los marineros le maten (361). Sus relaciones con su tripulación, y con su mujer e hijo (con quienes es tierno y brutal según el momento), y sus pensamientos sobre sus padres son todo parte de su trágica situación: Áyax sólo puede ser él mismo plenamente si está rodeado de su familia y dependientes, ocupando su puesto en la sociedad. Pero ahora es odiado por los dioses (como conoce por el hecho de su locura, que sólo puede interpretar como signo de una visita divina), por los griegos, y por los troyanos, y no puede volver a casa a enfrentarse con su glorioso padre estando en desgracia. El único escape de la vergüenza es una muerte «noble», pero es difícil encontrar lugar para la nobleza cuando un hombre está tan humillado. Entonces ocurre algo para levantar a Áyax de su estado de desesperación, aunque no para disuadirle de su intención de suicidarse. Hasta entonces sólo ha visto una fase de las dos que componen al hombre, la capacidad de grandes hazañas del individuo de talento, con un correspondiente sentido de la importancia única de ese individuo y del total rechazo del insulto. Ahora, en su gran discurso en 624 y sigs., se sitúa en el contexto del tiempo sin fin y ve que todos los hombres tienen que aceptar la realidad del cambio; también aprenderá a comportarse con un sentido apropiado de sus limitaciones humanas (*sophronein* 677).

Este discurso hace que su mujer y sus seguidores piensen que ha abandonado su plan de suicidarse, pero los términos que utiliza son ambiguos, y el público por último debe temer que aún está pensando en el suicidio. Es menos importante contestar a la pregunta de hasta qué punto Áyax está engañando

deliberadamente a sus oyentes; lo que importa es nuestra sensación de la intensidad de su visión. No está reconociendo que ha estado equivocado al odiar a los Atridas y a Ulises, ni se lamenta de ello: una sencilla interpretación moral estaría muy fuera de lugar. Está utilizando su conciencia recién descubierta (que dice le ha sido proporcionada por piedad por Tecmesa, una nueva emoción para Áyax, 652) para llegar a un acuerdo consigo mismo, en lugar de dejar que su agobiante vergüenza tome posesión de él y haga de su suicidio otra muerte sin sentido. El discurso del suicidio (835 y sigs.) confirma que aún odia a sus enemigos, incluso hasta el punto de emitir insultos contra todo el ejército, y está claro que el único gesto que puede hacer para provocar un cambio es a través de la muerte, pero ya no vuelve a hablar de la vergüenza.

El final de la obra después de 973 es un emotivo anticlímax hasta el cuadro final de la procesión funeraria, pero el problema en torno al cual gira la acción —el entierro y rehabilitación de Áyax— es importante para la respuesta del público ante su relato. Sus dos últimos discursos en especial nos han dado razones para pensar que, a pesar de todo su salvajismo, merece un entierro honroso, no ya sólo en memoria de sus grandes hazañas pasadas, o porque (como al principio de la obra) sea objeto de piedad; y este sentimiento es confirmado por el éxito final de Ulises en convencer a los Atridas. La vileza y falta de dignidad *de éstos* confirma tanto más fuertemente nuestra sensación de la grandeza de Áyax.

Lo llamativo de la obra para un público deriva tanto de la realidad del sufrimiento de Áyax —como hombre de lo más agudamente susceptible a los sentimientos de vergüenza— cuanto de los momentos de autocomprensión que parece experimentar: fuera de su desesperación reconoce finalmente (aunque no puede permitirse aceptarlo) que su visión de sí mismo era equivocada. Ha sucumbido a la tentación, omnipresente para la competitiva mente griega, de tener pensamientos sobrehumanos; se ha comportado de una forma que ha sido más bestial que heroica y ha caído bajo, aunque su caída en sí no es lo que importa: es su respuesta a la caída lo que la obra explora. *Áyax* nos dice poco de los dioses y sus propósitos o del funcionamiento de la justicia divina, pero ilumina profundamente el valor y la fragilidad del hombre.

El discurso de Áyax en 646 y sigs. dice mucho sobre el tiempo y el ritmo de cambio. Sófocles vuelve a menudo al tema del tiempo, como uno de los factores que limitan y son por tanto trágicos en la vida humana. Debe tenerse en cuenta el tiempo porque trae consigo la muerte, pero incluso más porque trae cambios. ¿Cómo puede un hombre estar nunca seguro de que aquello por lo que cree que vale la pena morir no se transformará o será arrasado? ¿Hay algo permanente en este mundo mortal?

Tanto Áyax como Edipo en *Edipo en Colono* (607 y sigs.) insisten en que en el curso del tiempo los amigos se vuelven enemigos y los enemigos amigos. Podría parecer que esto sugiere una actitud relativista o cínica, una afirmación de que *no* hay valores absolutos, pero Sófocles está ofreciendo una visión más

profunda. La imaginería en estos dos discursos está sacada de los ritmos naturales del universo: el invierno alterna con el verano y la noche con el día, los vientos y el mar tienen una relación recíproca constante, igual que el sueño y la vigilia, la decadencia y el crecimiento, la muerte y la vida. Nos recuerda el lenguaje con el que describe la mutabilidad de la fortuna humana, otro aspecto del proceso del tiempo y el cambio. En la párodo de *Las traquinias* el ciclo de la buena y la mala fortuna se compara a los «senderos en círculo de la Osa» (131), la constelación que para los griegos de la Antigüedad nunca se ponía, sino que siempre era visible en su movimiento rítmico alrededor del polo. De la misma manera, Heracles experimenta éxitos y fracasos como un nadador alzado y revolcado de nuevo por una sucesión de olas (112 y sigs.). Las sacudidas del mar constituyen una imagen más violenta que el movimiento de las estrellas, pero Sófocles hace que ambas sean en esencia comparables: como los ritmos de las estaciones y de la vida de la naturaleza, sugieren permanencia en el cambio. En cada ejemplo se pone el acento sobre la alternancia regular más que sobre la diversidad caótica e impredecible. De aquí que el tiempo sea tanto un principio de orden como una ineludible fuerza destructora.

Este sentido del tiempo y la mutabilidad es importante en la tragedia de Sófocles porque da su contexto esencial al esfuerzo del hombre. Debe actuar y sufrir con la conciencia de que nada permanece como es, excepto los dioses y sus leyes eternas; Knox tenía razón al insistir en que el hombre de Sófocles es heroico precisamente porque resiste «al tiempo y a su imperativo de cambio» [53]. Pero hay un paliativo importante que debe añadirse: el héroe puede desafiar al tiempo, pero nunca puede ignorarlo; su desconfianza está hecha con pleno conocimiento de que está condenado a perder. La lección trágica del tiempo es que las criaturas mortales nunca ganan. Pues la ventaja está siempre del lado del tiempo, que es tanto lineal como circular: a medida que arrastra a cada hombre y mujer más cerca de la muerte les hace lo que son. «Acompañar al tiempo» *(E. C.,* 7) puede dañar o amargar la mente del que sufre de manera tan irreversible como la vejez afecta al cuerpo. Así, Electra ve marchitarse sus posibilidades de casarse y tener hijos mientras vive esclavizada por su madre y su padrastro, dedicada a mantener viva la memoria de Agamenón al que asesinaron: «... lo mejor de mi vida ya se ha ido dejándome sin esperanza, y ya no me quedan fuerzas; yo que me consumo sin hijos» (185-87). Lo que el público ve es el trágico efecto de esa dedicación sobre su personalidad, un efecto que no puede revertirse cuando al fin se consigue la venganza. El coro en esta obra puede llamar al tiempo un «dios consolador» (179), pero la acción de *Electra* no les da la razón.

El proceso para llegar a una comprensión del tiempo y de su poder sobre el hombre, y la prueba que supone enfrentarse y soportarlo, son preocupaciones centrales del pensamiento de Sófocles. Los hombres transcurren gran parte

[53] Knox, 1964, 27.

de sus vidas en la ignorancia, el rechazo o la evasión de la verdad, particularmente sobre su propia naturaleza y su carácter mortal. Sófocles, como todos los grandes trágicos, se preocupa de la adquisición del conocimiento; sus característicos énfasis están en el irónico contraste entre la apariencia y la realidad, en el momento culminante de la revelación y en cómo llegan a conseguir los hombres la verdad sobre sí mismos. Dos obras dan una importancia particular a este tema, *Las traquinias* y *Edipo Rey;* ambas exploran la ironía de la ignorancia humana y muestran a sus caracteres llegando, a través de extremos sufrimientos, al conocimiento que altera por completo sus vidas.

Edipo Rey señala un contraste más explícito e insistente entre la apariencia y la realidad, sobre todo a través de su sostenido uso de las imágenes relativas a la vista y la ceguera: Edipo, que tiene vista física, es ciego a la verdad sobre sí mismo, y se saca los ojos cuando la aprende; Tiresias, que es físicamente ciego, es el auténtico adivino. En *Las traquinias* se pone el acento en la ironía del descubrimiento demasiado tardío: Deyanira, Hilo y Heracles descubren todos ellos demasiado tarde la verdadera naturaleza de sus situaciones, y así Sófocles diseña la estructura de la obra de tal manera que a cada descubrimiento se le otorga gran importancia. Deyanira trata de recuperar el amor de su marido infiel con lo que supone que es un filtro amoroso benigno; sólo cuando ha corrido el riesgo enviando a Heracles una túnica untada con él descubre que se trata de un veneno mortal. El hijo de ambos, Hilo, ve a Heracles torturado en la túnica y corre a casa a denunciar a su madre como asesina; pero ésta se suicida antes de que él descubra su inocencia. Heracles sólo comprende cuando está a punto de morir el significado de un oráculo que le había sido pronunciado mucho tiempo antes, que sería muerto por la mano del muerto: el veneno que Deyanira administró inconscientemente procedía del centauro Neso, que fue muerto por Heracles mismo. Casi todo lo que dicen los personajes tiene un contenido irónico para el público, que sabe —o adivina— más que ellos. Pero esta utilización de la ironía no es sensacionalismo fácil; para Sófocles la ironía es un medio de comunicar profundas visiones de la naturaleza del hombre y de su mundo.

De la misma manera, el clímax de revelación no es un simple truco melodramático de horror, sino lo que John Jones llamó «el destello de la claridad perfecta» que llega en «el momento en que un hombre percibe la operación de los poderes que le están destruyendo» [54]. En esos momentos hay una sensación muy fuerte de que las cosas por así decirlo se están corriendo hacia su sitio: ahora por fin los oráculos aparecen inteligibles y ciertos. ἰοὺ ἰού, grita Edipo cuando al fin la verdad está descubierta, «¡todo sale con claridad!» (1182). Y lo mismo Heracles, que pronuncia el mismo grito *(Traq.,* 1143 y sigs.): «Ahora entiendo...». El conocimiento se combina con un fuerte sentido de lo inevitable.

[54] Jones, 1962, 170.

La aceptación de la revelación es el signo de la grandeza humana, que, a diferencia de las personas normales no heroicas, el término medio de cualquier público, no evade, niega o busca ocultar el delito. La reacción de Yocasta en *Edipo Rey* ante el descubrimiento de que su esposo es también su hijo es ocultar la verdad y permitir que Edipo viva en la ignorancia. Ello es profundamente comprensible, pero para Sófocles sólo se llega al límite soportable cuando, como Edipo, un hombre se enfrenta y acepta esa verdad, con las implicaciones, por agobiantes que sean, que pueda tener. En efecto, esta aceptación puede ser idéntica al «desafío» del héroe descrito más arriba; cuando se niega a ignorar las implicaciones de la verdad lo hace por la necesidad de mantener su integridad. La persona ordinaria huye e intenta olvidar, o apaña alguna componenda, pero para el ser heroico una evasión así no es posible. Así Áyax no trata de salvarse, como Tecmesa y el coro esperan, y Edipo persiste en contra de los consejos en hacer su descubrimiento, y, cuando lo ha hecho, encuentra maneras de llegar a un acuerdo con su nueva identidad.

Si el conocimiento de la realidad sólo se puede soportar por medio de profundos sufrimientos, ¿qué ocurre con los autores de esta realidad, los dioses? ¿Es lícito, se han preguntado los críticos, que los hombres tengan que sufrir estas cosas, hombres como Edipo, que cometieron sus terribles actos sin saber lo que hacían? En otras palabras, ¿se justifican los personajes de Sófocles al honrar a los dioses y tratar de vivir según sus leyes, y apoya Sófocles mismo su actitud, o la presenta con despegue irónico?

Como casi todos los griegos antes que ellos, los hombres y mujeres de Sófocles creen en dioses que son fuente de todo lo existente en la vida, tanto el mal como el bien. El universo controlado por esos dioses está inmerso en un proceso constante de cambio rítmico, pero ellos mismos están fuera del tiempo. «Sólo los dioses no llegan a la vejez ni mueren...» *(E. C.,* 607 y sig.); Zeus «no envejece con el tiempo» *(Ant.,* 608). Aunque se les rinda culto como se debe, los hombres no pueden esperar bendiciones simples de ellos: es la condición de los mortales experimentar dolor y felicidad *(Traq.,* 126 y sig.). El único acontecimiento seguro de cualquier futuro humano es la muerte; «el mañana no existe hasta que el hoy ha pasado sin peligro» *(Traq.,* 943 y sigs.). Pero los hombres que son *eusebeís* deberán esperar más favores divinos que los *asebeís,* que son indefectiblemente castigados, ya sea durante sus propias vidas o a través de sus descendientes. «Pío» e «impío» son traducciones inadecuadas de estos términos: ser *eusebés* quiere decir respetar las leyes divinas que son los cimientos de la sociedad humana, y ello incluye el recto comportamiento hacia los demás, así como el apropiado culto de los dioses. Éstos son los «estatutos no escritos e infalibles» invocados por Antígona *(Ant.,* 454 y sig.) cuando defiende el entierro de Polinices desafiando el decreto de Creonte; en *Electra* está claro que tanto para el coro como para la misma Electra la lealtad a la memoria de Agamenón está en armonía con las leyes eternas (1095 y sig.). Es una afrenta a los dioses permitir que un cadáver permanezca sin enterrar

o faltar al respeto a los padres; y si un hombre es culpable de este tipo de comportamiento insultante está olvidando su puesto como mortal y arrostrando la desgracia de los dioses.

Se solía afirmar que el propósito de Sófocles era justificar los caminos de esos dioses hacia los hombres. «El sufrimiento inmerecido, escribió S. H. Butcher en un sensible ensayo publicado en 1891, según lo muestra Sófocles bajo varios aspectos, siempre aparece como parte del mal permitido que es condición de un universo justo y ordenado armoniosamente. Está preconizado en los consejos de los dioses...» [55]. Mucho se ha hecho con la propia piedad personal de Sófocles para corroborar esta visión tranquilizadora, y así crear el estereotipo del poeta sereno, convencional, al que no alteran los aspectos más turbulentos de la vida en su entorno ni de las historias que quiso narrar. Muchos críticos modernos, reaccionando contra lo que les parece un pensamiento deseable en este estudio, han preferido a un Sófocles más humanista, más como Eurípides, mucho más pesimista. Pero hay un peligro en ello, también, que se imponga un estereotipo equivocado.

«Pesimismo», después de todo, parece un término fuera de lugar para la actitud griega tradicional hacia la vida humana. Es posible que los hombres sean criaturas de un día, pero no son abyectas, sin valor, despreciables a menos que sean redimidas por un dios. Y los dioses son objeto de culto, no un simple pavor brutal: Dodds tenía razón cuando hablaba de la belleza tanto como del terror de las creencias antiguas [56]. Si se considera que los éxitos humanos más excelentes son «divinos» y se cree que las virtudes humanas han de ser prescritas por la ley divina, es decir, para que tengan valor absoluto, entonces hay un sentido en el que el pensamiento tradicional griego no es pesimista. El cosmos puede ser cruel, pero no un simple sinsentido. Contra este fondo Sófocles crea un teatro que explora el sufrimiento inmerecido, sin protesta por una parte o justificación por la otra, pero con piedad y respeto. Cuando escoge a Edipo como paradigma de la ceguera humana —y de la inteligencia humana—, lo utiliza como *consolatio,* no para cuestionar por qué habrían de ocurrirle a un hombre esos horrores. Ocurren de hecho, dice la obra, pero nosotros, con nuestro entendimiento imperfecto, no podemos decir por qué; lo único que podemos hacer es llegar a entender las extrañas necesidades del ser humano. Incluso el más perceptivo e inteligente de nuestra especie, Edipo, está desesperadamente equivocado, incluso acerca de su propia identidad; pero soportó la revelación de la verdad.

Desde luego puede argumentarse que *Edipo Rey* muestra la obra de dioses maliciosos que juegan con los sufrimientos del hombre como entretenimiento. Pero no es así como lo ve Edipo mismo, o el coro que contempla su prueba. Cuando se revela todo, no reflejan la maldad de los dioses, sino la fragilidad

[55] Butcher, 1891, 127.

[56] Dodds, 1951, 49.

de los logros humanos y el inexorable proceso revelador del tiempo: ἐφηῦρέ σ' ἄκονθ' ὁ πάνθ' ὁρῶν χρόνος, «el tiempo que todo lo ve te ha encontrado en contra de tu voluntad» (1213). Incluso así, podríamos preguntarnos: ¿No hemos nosotros, el público, de retroceder con desagrado ante la crueldad de Apolo, que no dio a Edipo una respuesta directa a la pregunta de «quiénes son mis padres», sino que simplemente le dijo que mataría a uno y se casaría con la otra? Ello no socava a Apolo más que la historia del oráculo que dio a Creso, contada por Heródoto (1, 53, 91): «si invades Persia destruirás un gran imperio». Los hombres no saben siempre cuáles son las preguntas más importantes que hay que hacer, y, cuando se les dice la verdad, se les impide por sus limitaciones humanas que la entiendan. Como guardián de la verdad a Apolo le interesa activamente verla cumplida y revelada, pero no tiene responsabilidad última sobre lo que le ocurre a Edipo.

Si no puede hacerse que Apolo, la divinidad que preside la obra, sea responsable, ¿qué ocurre en general con la voluntad de los dioses? Sófocles no ilumina en ningún lugar el propósito divino explicando por qué tenía que ser que Edipo matara a su padre y se casara con su madre, pero sí pone el acento en la idea de que ése era su destino. Entonces, ¿qué importancia tiene la idea del destino en esta obra, o por esa razón en otros lugares de la obra de Sófocles? Sería anacrónico pensar en el destino como un programa predestinado y detallado de la vida de cada hombre, una idea que sólo aparece en el pensamiento helenístico [57]. Sófocles trata la noción de sino de una manera mucho más apropiada para la tragedia: en sus obras el sino es simplemente ser mortal y ser la persona que uno es. La libertad de actuar de un hombre está en todo momento limitada por las circunstancias y el temperamento, que son una herencia del pasado; sobre el futuro la única cosa que sabe seguro es que morirá; en cuanto al presente, está obligado a actuar como si supiera todas las cosas que ignora.

El acto del parricidio de Edipo fue escogido libremente: fue su decisión tomar el camino de Tebas, su elección vengarse cuando Layo le insultó. Pero si preguntamos qué esconden estas decisiones, vemos las limitaciones del conocimiento humano y la complejidad de la acción humana. El que Edipo evitara Corinto y escogiera la ruta de Tebas fue consecuencia del loable deseo de evitar dañar a sus padres; pero al no saber quiénes eran sus padres, aquello fue una mala comprensión del oráculo y de hecho estaba dejando Corinto sin necesidad. Una vez en el camino de Tebas era más probable que se encontrara con Layo, aunque el tiempo de su encuentro era una cuestión de coincidencia: la coincidencia de que él y Layo hubieran decidido viajar cuando lo hicieron. La muerte, de hecho, fue provocada por el resentimiento natural de Edipo ante el comportamiento despótico de Layo; esta vigorosa autodefensa era característica del temperamento real de Edipo, y por supuesto la acción se hizo en la ignorancia de su identidad propia y de la de Layo. Si Layo hubiera sido

[57] Reinhardt, 1947, 108.

más amable..., o Edipo más dulce..., o si por un momento hubiera sospechado que podía haber algún parentesco entre ellos..., entonces las cosas podrían haber transcurrido de otra manera. Pero para el público que escucha la historia de estos acontecimientos hay una fuerte sensación de inevitabilidad, igual que las acciones de Edipo dentro de la obra misma parecen inevitables, aunque cada una de ellas sea escogida libremente y esté plenamente motivada. Así el poeta consigue esa «tensión entre la libertad y la necesidad que parece esencial para la paradoja trágica» [58]. Y la importancia de la idea del sino yace en su poder para transmitir las compulsiones de la condición humana.

Los personajes y los coros de Sófocles describen estas compulsiones como fuerzas sobrenaturales, *daimones* como Ate o las Erinias; esto era tradicional en el pensamiento religioso griego y bien pudo ser parte de las creencias del propio poeta. Pero la cuestión de en qué creía él personalmente sólo tiene una importancia marginal; es más interesante estudiar la utilización que hace del lenguaje religioso tradicional. Es a través de este lenguaje como expresa los aspectos misteriosos, no racionales, temibles e inspiradores de respeto de la vida, tanto la «sima profunda» *(dark underpit,* siguiendo la expresión de Lattimore [59]) como el orden inescrutable del cosmos.

Antígona y *Edipo en Colono* ilustran muy bien cómo utiliza Sófocles las ambigüedades del lenguaje religioso para expresar sus más profundas visiones. Un análisis crudo de las dos obras puede llevarnos a situar un desarrollo histórico en sus actitudes: en *Antígona,* podríamos decir, protesta contra la arbitrariedad de los dioses; en *Edipo en Colono* celebra las reparaciones otorgadas a una de sus víctimas más notables. Pero sería difícil encontrar una formulación más equívoca. En ambas obras Sófocles crea una poderosa sensación de fuerzas ajenas al control del hombre y las emociones que inspiran; en ninguna de ellas toma actitudes o juzga o encuentra respuestas.

Para muchos críticos modernos *Antígona* es una de las obras más oscuras de Sófocles: «*Antígona* esconde vastas posibilidades de sinrazón y caos» [60]; «el mensaje del coro en sus odas es de asombro desesperado y oscura desesperanza; pero está en plena consonancia con los males de los que hemos sido testigos en el escenario» [61]. Creonte, el nuevo dirigente de Tebas, promulga un edicto que prohíbe el entierro de Polinices, que ha cometido traición al atacar a su ciudad natal. Antígona desobedece la prohibición, so pretexto de que tiene un deber sagrado y que contrarresta a aquélla de enterrar a su hermano; por ello Creonte la castiga con el encierro en una tumba de piedra y la deja morir. Pero cuando el adivino comunica que el cuerpo de Polinices está contaminando la ciudad, Creonte va a soltarla, descubriendo que se ha ahorcado. Una pregunta que se plantea a menudo es por qué los dioses permiten

[58] Winnington-Ingram, 1965, 50.
[59] Lattimore, 1958, 102.
[60] Torrance, 1965, 300.
[61] Coleman, 1972, 27.

que Antígona muera si realmente está cumpliendo las leyes. Muestran rápidamente su descontento cuando Creonte deja a Polinices sin enterrar: ¿por qué no intervienen para mantener viva a Antígona para que pueda ser liberada por Creonte cuando éste cambia de opinión? Sófocles casi anima al público a que espere —o desee— un milagro desplegando tantos detalles (998 y sigs.) sobre los signos del descontento divino ante el cuerpo sin enterrar, pero no ocurre ningún milagro: Antígona está muerta para el momento en que llega Creonte. Ha elegido libremente arriesgarse a morir para enterrar a su hermano; cuando esa muerte llega de hecho, no nos dice nada sobre los dioses: sólo sobre la vida según es realmente, en la que las acciones tienen sus consecuencias y las consecuencias deben ser arrostradas. La tarea de un trágico es enfrentar los peores hechos de la vida; en estos contextos los milagros podrían parecerse demasiado a la evasión o la fantasía.

Pero puede plantearse una pregunta mucho más sutil sobre nuestra visión de la acción de Antígona. Cree que tiene razón en enterrar a Polinices porque ello está en consonancia con las leyes eternas, un orden dado por los dioses y de moral permanente, de cuya validez nunca duda hasta su última escena patética en la que se enfrenta al hecho de la muerte. «Tampoco creo, dice a Creonte en 453 y sigs., que tu decreto fuera tan disuasorio que ningún mortal pudiera contrarrestar los estatutos no escritos e infalibles de los dioses. Pues no duran éstos sólo hoy y ayer, sino eternamente, y nadie sabe cuándo fueron estatuidos.» Es natural que el público apruebe el generoso acto de lealtad de Antígona hacia su hermano y su valor en morir por sus creencias; pero para algunos críticos sólo hay una patética decepción en su afirmación de que esas creencias están sancionadas por la divinidad. ¿Cómo debemos interpretar entonces el lenguaje utilizado por el coro al final del episodio en el que Antígona pronuncia su gran discurso?

τεάν, Ζεῦ, δύνασιν τίς ἀν-
·δρῶν ὑπερβασία κατάσχοι;
τὰν οὔθ' ὕπνος αἱρεῖ ποθ' ὁ παντογήρως
οὔτ' ἀκάματοι θεῶν
μῆνες, ἀγήρως δὲ χρόνωι δυνάστας
κατέχεις 'Ολύμπου
μαρμαρόεσσαν αἴγλαν.
τό τ' ἔπειτα καὶ τὸ μέλλον
καὶ τὸ πρὶν ἐπαρκέσει
νόμος ὅδ'· οὐδὲν ἕρπει
θνατῶν βιότωι πάμπολύ γ' ἐκτὸς ἄτας.

(604-14)

[¿Qué conducta de los hombres podría reprimir tu poder, Zeus? Ni el sueño, el que amansa todas las cosas, lo domina nunca, ni los meses incansables de los dioses, y tú, que no envejeces con el tiempo, dominas poderoso el centelleante resplandor del Olimpo. Para lo que sucede ahora y lo que sucede-

rá en el futuro, lo mismo que para lo que sucedió anteriormente, esta ley prevalecerá: nada extraordinario llega a la vida de los mortales separado de la desgracia [62] (trad. de Assela Alamillo).]

Es verdad que este estásimo está lleno de ironía: el coro trata de explicar la temible situación de Antígona en términos de maldición familiar de los Labdácidas, incluso al hacerlo utiliza el lenguaje del pecado y el castigo que está mucho más cerca del caso de Creonte y que preludia su caída. Pero estas ironías no reducen el poder de los versos sobre la certeza inmutable de las leyes de Zeus. Si la poesía de este pasaje confiere convicción es difícil sentirse tan seguro de que Sófocles está negando la existencia de un orden sobrehumano.

Pero si la protesta no es una forma característica de Sófocles, tampoco lo es la afirmación positiva de la benevolencia divina. Lo más cerca que llega a esto es en el sentido de santidad y bendición que evoca en *Edipo en Colono,* por ejemplo en su descripción de la santidad de Colono y el bosque de las Euménides (16 y sigs., 36 y sigs., 54 y sigs., 466 y sigs., 668 y sigs.) o en la intimidad con la que la voz divina amonesta a Edipo (ὤ οὗτος οὗτος Οἰδίπους, τί μέλλομεν / χωρεῖν; «Edipo, Edipo, ¿por qué retrasas tu ida?», 1627 y sig.), y sobre todo en el misterio de la favorecida muerte de Edipo, que sólo Teseo ha sido autorizado a contemplar. «...Y ya no podremos ver más a Edipo en ningún sitio, sino sólo el rey y manteniendo su mano ante su rostro para dar sombra a sus ojos, como si hubiera visto alguna imagen terrible que nadie podría soportar mirar» (1648 y sigs.). Desde luego, en esta obra Sófocles sitúa un milagro en el centro de la acción, pero incluso aquí es tan reticente que no se nos da luz alguna sobre los propósitos del dios. Ciertamente sería un error interpretar lo que ocurre a Edipo como signo de recompensa divina por sus sufrimientos; incluso quizá la visión de que los dioses se regocijan por el heroísmo humano es más de lo que Sófocles sugiere (aunque es una idea natural griega). Lo más que se puede defender es que el sentido de santidad conferido por esta obra implica algo más que una visión puramente humanista del mundo.

La cuestión del crimen y el castigo no es central en la tragedia de Sófocles. Sus personajes están atrapados en complejas situaciones destructivas que —siendo humanas— han ayudado a crear para ellos mismos, pero el resultado nunca corresponde al grado preciso de su culpa: en la tragedia, como en la vida, es común que el sufrimiento de un hombre vaya mucho más allá de lo que merece moralmente. Incluso en *Áyax,* donde se pone alguna insistencia en el exceso del héroe, la secuencia de orgullo y castigo no es llanamente el principal tema de la obra. La función del informe del mensajero en 748 y sigs., en el que se nos habla del comportamiento arrogante de Áyax y de la cólera de Atenea, es en parte crear una sensación de crisis (si Áyax puede mantenerse a salvo

[62] El texto del 614 no es seguro, pero la mayoría de los editores interpretan el pasaje con el sentido que se le da aquí. Cf. Easterling, 1978.

durante un solo día el peligro pasará), en parte dar un modelo funesto a la historia, para no delimitar el «mensaje» moral de la obra. En *Las traquinias,* algunos críticos tratan los pecados y el castigo de Heracles como el único tema; pero Heracles está más convincentemente interpretado como paradigma de la indefensión humana. Incluso el más grande de los héroes griegos, «el mejor de los hombres» (177, 811) —el más fuerte, más valiente, mayor vencedor—, es un esclavo de su pasión sexual (Sófocles juega mucho con la idea de «esclavo» en esta obra) y ya no es más capaz que los demás de escapar a las limitaciones de su ignorancia.

Evidentemente, lo que importa es la manera en que los personajes responden a sus agobiantes compromisos; y aquí encontramos el tema del idealismo de Sófocles. Representa notoriamente a los hombres «como tendrían que ser»; pero ¿en qué sentido pueden unos personajes idealizados representar realidades de la experiencia humana? Si comparamos las obras de Sófocles y Eurípides sobre Electra, encontramos que Eurípides nos obliga a ver las implicaciones que tal situación tendría en la vida real; los obstáculos sociales y los celos de su Electra nos fuerzan a creer en la continuación y urgente realidad de la vieja historia heroica. Pero la heroína de Sófocles, aunque más elevada, no tiene menos poder de convicción; y especialmente en su total dedicación al matricidio y su carencia de remordimientos al final de la obra es un ejemplo más pavoroso de la capacidad del hombre para la autodestrucción en la causa de conservar la integridad moral. En Eurípides el horror es hasta cierto punto mitigado por la duda de Orestes antes de actuar y por los remordimientos de hermano y hermana posteriormente. En Sófocles no hay irresolución; no hay remordimiento; Electra desde el escenario llama al oculto Orestes mientras éste mata a la madre: «¡Golpea de nuevo si te quedan fuerzas!» (1415). Después de la tierna escena de su reunión con Orestes, la crudeza y crueldad del final de la obra son casi insoportables, pero crecen a partir de la acción anterior de una manera que obliga al público a aceptarlas como reales.

Esta impresión de realidad se consigue porque Sófocles presenta la acción con una extremada delicadeza y seguridad. Sólo de una manera muy limitada e individual puede decirse que idealiza: está bastante dispuesto a retratar caracteres de malos cuando la trama lo exige, como el villano Creonte en *Edipo en Colono,* y desde luego no hace sentimentales a sus héroes (aunque muchos críticos han escrito como si lo hiciera). La rudeza de Antígona para con Ismene, la brutal manera de tratar a Tecmesa por parte de Áyax, la virulencia del odio de Filoctetes hacia Ulises, son rasgos poco cómodos que deberían advertirnos contra la tentación de considerar románticamente el heroísmo de Sófocles. Y, además, sus caracteres dan una impresión muy distinta de los de Eurípides. Es en parte una cuestión de estilo. Sófocles prefiere conservar la distancia propia del mundo de las historias épicas, mientras que Eurípides es más insistente en sus recuerdos de la realidad contemporánea rutinaria. Pero también hay una diferencia en la manera en que apelan a la simpatía del públi-

co. En las obras que se conservan de Sófocles no se nos pide que transfiramos nuestras simpatías o que volvamos a valorar de manera básica a un personaje en medio de la acción: no hay nada comparable a los cambios de respuesta que se nos piden en *Medea* o las *Bacantes.* A menudo parece que Sófocles estaba interesado en explorar los límites de la resistencia humana: la capacidad del hombre para reafirmar su creencia en sí mismo en contra de las presiones exteriores, incluida la del sentido común y la llamada de los lazos emocionales ordinarios. La conversión o colapso moral de uno de estos héroes intransigentes alteraría profundamente el carácter de su drama.

Pero se debe utilizar con precaución el término «héroe»: en algunos casos conduce a que adoptemos una fórmula demasiado rígida para la fluidez del drama de Sófocles. La figura intransigente, aislada, doliente, está claro que es la más importante de sus símbolos de la humanidad, pero no es la única. No puede meterse en moldes así ni a Deyanira ni a Heracles, pero ello no disminuye su derecho a ser considerados caracteres trágicos; Creonte en *Antígona,* también, quien al final cambia de opinión, y Neoptolemo en *Filoctetes,* que experimenta un proceso de transformación moral, son asimismo figuras centrales que exigen la misma atención en sus obras respectivas que los propios Antígona y Filoctetes. Sería temerario calificar *Las traquinias* de obra «rara» porque no tiene a la figura más familiar de héroe: no tenemos razón alguna para pensar que los límites del repertorio del autor coinciden con lo que se ofrece en siete obras sobre ciento veintitrés. ¿Quién habría pensado que utilizaba audaces cambios de escenario si el *Áyax* no se conservara?

También hay otro aspecto en el que la imagen del héroe aislado puede inducir a confusiones. Es en sus asociaciones con ideas específicamente modernas, posrománticas, del rebelde, el individuo que rechaza la sociedad o está permanente y profundamente alienado por ella. Los hombres y mujeres de Sófocles, es cierto, rechazan las normas de comportamiento normales, los compromisos seguros, las evasiones cómodas o corruptas familiares en la vida cotidiana, que el dramaturgo ilustra con vivo detalle contemporáneo, pero no rechazan la sociedad como tal, y se definen en relación con la sociedad.

Áyax no puede ser auténticamente Áyax sin sus *philoi* —sus parientes y dependientes— a los que defender y sus enemigos con los que luchar; Antígona muere tanto por su hermano como por sus principios; Electra, que se separa de la vida normal de la casa, aún valora esa vida como único contexto con significado en el que existir. Esto es lo que da *pathos* al cuadro que traza para Crisotemis de las recompensas que conseguirán si matan a Egisto sin ayuda:

> ¿No ves la fama que conseguirás para ti y para mí si haces lo que digo? Todos los que nos ven —ciudadanos o extranjeros— nos celebrarán con alabanzas como ésta: «Ved a esas dos hermanas, amigas, que salvaron la casa de su padre... todos deben estimarlas, todos deben reverenciarlas; en los festivales y allá donde se reúna gente todos deben honrarlas por su valor» (973 y sigs.).

Edipo en *Edipo en Colono,* primero un proscrito de su propia ciudad, luego siendo él quien la rechaza, llega a encontrar una nueva ciudadanía en Atenas; sobre todo Filoctetes, quien para el lector moderno parece tan claramente un rebelde arquetípico, apartado por su herida y su arco del resto del mundo, en Sófocles sólo se realiza plenamente cuando consiente en ir a Troya como compañero de Neoptolemo, para curarse y conseguir la gloria. Sófocles no ha hecho sentimental su historia sugiriendo que el mundo al que Filoctetes se une sea perfecto, o glorificando algo que vale la pena tener a cualquier precio: gran parte de la obra se ocupa precisamente de la evaluación de los fines y los medios; pero está hecha de tal manera que aunque el mundo (representado por los griegos en Troya) sea decadente, la ida de Filoctetes a Troya es también la reintegración del hombre salvaje a la sociedad y algo que el público debe respaldar.

La mayor fuerza de Sófocles es su dominio del medio dramático. Todo en sus obras, estructura del argumento, retrato de personajes, lenguaje, espectáculo, es explotado plenamente para conseguir esa «imitación de la acción y de la vida» que Aristóteles ve como esencia de la tragedia. El intenso placer estético que proporciona Sófocles con sus obras se ha comparado acertadamente con el efecto de la música de Mozart, el regocijo sentido por el público cuando un artista controla soberbiamente sus materiales. Es imprescindible que tengamos en cuenta esta impresión estética cuando intentamos captar el significado del poeta: es una diferencia de peso en nuestra forma de responder a sus historias terroríficas.

Un principio fundamental de la composición en Sófocles es la utilización del contraste. Esto se ve a todos los niveles: contraste de temas, como en *Edipo en Colono,* donde se contrapone repetidas veces el comportamiento de los hijos de Edipo con el de sus hijas; contraste de tonos, como cuando un canto de alegría y esperanza es seguido de repente por la revelación cumbre de un desastre (por ej., *Áyax,* 693 y sigs.); yuxtaposición de personajes contrastados, como en *Antígona* y *Las traquinias,* donde las parejas centrales se oponen y están íntimamente relacionadas. Es importante mencionar la utilización aquí de la ironía, pues la ironía atrae la atención hacia el contraste fundamental entre la apariencia y la realidad, hacia la distancia entre lo que los personajes piensan y lo que el público sabe que es cierto, y entre lo que pretenden y lo que de hecho ocurre: la *peripeteia* misma depende del principio de contraste. Así Sófocles encuentra medios esencialmente dramáticos de expresar su sentido de la ambigüedad de toda experiencia, las dos partes del retrato humano y las correspondientes antinomias en la naturaleza.

Su lenguaje es menos exuberante que el de Esquilo, su imaginería en comparación «ordinaria» y discreta. Sin embargo, esto es arte que oculta arte. Su verso aparentemente sin esfuerzo depende de audaces extensiones sintácticas y semánticas y de un gran virtuosismo métrico, y a menudo su imaginería

es de lo más efectiva por estar sugerida. La reserva estilística no implica falta de inventiva o complejidad: los temas son desarrollados y entretejidos, y el lenguaje se matiza de lo literal a lo metafórico, con una complicación que pertenece sólo a los mayores poetas. En uno de los puntos culminantes de *Las traquinias,* cuando la nodriza acaba de irrumpir para contarle al coro el suicidio de Deyanira (893 y sigs.), gritan ἔτεκ' ἔτεκε μεγᾶλαν ἁ | νέορτος ἅδε νύμφα / δόμοισι τοισδ' Ἐρινύν, «esta recién casada ha dado a luz, dado a luz una gran Erinia para la casa», refiriéndose a Yole, la muchacha para la que Heracles saqueó Ecalia, la muchacha que ahora está arruinando a su familia. Es natural pensar en la novia dando a luz un niño —el hijo de Heracles— y la imagen gana peso por su decoro literal en el contexto. Más que esto, recuerda específicamente la escena irónica en la que Deyanira le pregunta a Yole si es «soltera, o madre» (308), y concluye que debe carecer «de experiencia en todas estas cosas». Pero la criatura no es humana; es una «gran Erinia», un gran espíritu vengador: el coro reconoce que la muerte de Deyanira es la consecuencia inevitable del hecho de que Heracles haya traído a casa a Yole. Así la imagen avanza uno de los temas dominantes de la obra, el poder ineludible de la pasión sexual, y al representar a la muerte en términos de dar a luz restablece una relación hecha dos veces antes en la obra. En la párodo (94 y sig.) se dice que la noche da a luz al sol y le mata (imaginería que está relacionada de distintas maneras con Deyanira y Heracles) y en el tercer estásimo (834) se dice que el veneno de la Hidra, con el que Heracles mató a Neso y que Deyanira usó como filtro amoroso, ha sido «generado por la muerte» (el griego utiliza el mismo verbo, τίκτειν, cada vez).

Como Sófocles no es ni un teórico ni un apologista (especialmente en contraste con Eurípides), el contenido intelectual de sus obras se ha minimizado con frecuencia. Pero es difícil ver cómo habría podido utilizar un lenguaje de tanta fineza, variedad y sofisticación si no hubiera estado en contacto con los importantes movimientos de pensamiento de su época, así como profundamente versado en la poesía de sus predecesores. Como ha recalcado A. A. Long, en sus obras encontramos pruebas de su interés por el pensamiento presocrático y los argumentos sofistas, los conocimientos médicos, la preocupación por la política y la ideología política, todo ello ejemplo de «una mente que estaba completamente inmersa en la vida intelectual del siglo v ateniense» [63]. La terminología de los debates éticos en *Electra,* las actitudes sofistas de Ulises en *Filoctetes,* el programa político de Menelao en *Áyax* o de Creonte en *Antígona,* tienen todos una pertinencia precisa con respecto a formas de pensamiento contemporáneo, que sugiere que «distante» y «despegado» no son términos que haya que utilizar demasiado fácilmente al hablar de Sófocles.

Audacia, inteligencia, ingenio, son características de su técnica dramática tanto como de su utilización del lenguaje. Es atrevido en su manejo de la inconsecuencia, lo que le proporciona algunos momentos maravillosamente con-

[63] Long, 1968, 167.

centrados y dramáticos, aunque su propósito es más sutil que la mera creación de efectos brillantes aislados. En *Filoctetes,* por ejemplo, hay una inconsecuencia notoria en el tratamiento del conocimiento por Neoptolemo de la profecía que dice que él y Filoctetes están destinados a tomar Troya juntos: en el prólogo no sabe casi nada de ello, pero hacia el final de la obra puede proporcionar a Filoctetes un relato circunstancialmente detallado. No hay una forma satisfactoria de explicar esto lógicamente, como si estuviéramos tratando hechos históricos, pero hay buenas razones dramáticas para presentar la información crucial gradualmente y para dar al principio una imagen de Neoptolemo como totalmente dependiente de Ulises, mientras que el más hondo significado de la inconsecuencia parece ser que permite que el público comparta con Neoptolemo una conciencia creciente del verdadero significado de la profecía.

Sófocles presta más atención que Esquilo a la interacción de sus personajes. Ello es un rasgo especialmente de sus últimas obras, y es posible que fuera esto lo que tenía en mente cuando utilizó el término ἠθικώτατον, «de carácter más expresivo», para describir su manera natural (ver pág. 328). El efecto de las palabras o las acciones de una persona sobre los sentimientos de otra aparece de todas las maneras posibles: en *Las traquinias* la enigmática Yole se queda callada mientras Licas miente a Deyanira sobre ella y el mensajero pone en tela de juicio sus mentiras; en *Electra* el falso mensajero pronuncia un discurso sobre la muerte de Orestes, pensado para desarmar a Clitemnestra, que tiene un efecto devastador sobre Electra, que también está allí escuchando; en *Filoctetes* los silencios y el lenguaje ambiguo de Neoptolemo hacen que el público sospeche que está sometido a una tensión creciente cuando viene a conocer y apiadarse de Filoctetes. A menudo el uso de efectos visuales profundiza este estudio de las relaciones entre personajes como cuando Electra no puede convencerse de que Orestes está vivo y de pie ante ella hasta que se la obliga a depositar la urna en la que pensaba que estaban guardadas sus cenizas *(El.,* 1205 y sigs.), o cuando la acción de Neoptolemo para aguantar físicamente a Filoctetes va seguida inmediatamente por su propio hundimiento emocional *(Fil.,* 889 y sigs.).

Es fácil pasar por alto el lado visual de la dramaturgia de Sófocles porque sólo tenemos el texto en la página sin acotaciones escénicas explícitas: pero los lectores que intentan poner en escena las obras o imaginar su representación pronto se dan cuenta del inequívoco instinto teatral que las creó. Su uso de attrezzo —la espada de Áyax, el cofrecillo en *Las traquinias* que contenía la túnica envenenada, el arco de Filoctetes— es a la vez sencillo y sofisticado: cada elemento representa un tema fundamental en su obra y está íntimamente relacionado con la imaginería verbal, pero no hay nada tramado en la importancia que se le da. También la acción escénica da a menudo un fuerte impacto visual, como en *Áyax* cuando la puerta del edificio escénico se abre y se ve al héroe rodeado de los animales sacrificados (346 y sig.), o más tarde en la escena de la búsqueda (866 y sigs.), cuando el coro busca agitadamente al

perdido Áyax, y Tecmesa le encuentra donde cayó sobre su espada. En *Edipo en Colono* hay una escena notablemente violenta (818 y sigs.) cuando Creonte agarra a Antígona y casi llega a los golpes con el coro. Aún más sobrecogedora es la escena final de *Electra* (1466 y sigs.): Egisto levanta la tela que cubre el cadáver que piensa es el de Orestes muerto, ve con horror que se trata de Clitemnestra y de repente se ve en una trampa, frente a las espadas desenvainadas de Orestes y Pílades. El mismo sentido teatral es patente en el uso por Sófocles de las entradas y salidas, como las inesperadas reapariciones de Ulises *(Fil.*, 974, 1293), o la silenciosa partida lenta de Deyanira después de que Hilo la denuncia *(Traq.*, 813 y sigs.), o el gran momento de *Edipo en Colono* (1540 y sigs.) cuando el ciego Edipo abandona el escenario, iniciando el camino hacia el lugar donde va a morir. Muchas escenas muestran con cuánto ingenio utilizó el tercer actor, escenas como *El.*, 660 y sigs., cuando Electra y Clitemnestra escuchan la historia de la muerte de Orestes, o *Fil.*, 542 y sigs., cuando el falso mercader pretende hablar a Neoptólemo sin dejar que se entere Filoctetes, o *E. R.*, 1110 y sigs., la brillante escena en la que Edipo y el mensajero de Corinto interrogan al pastor tebano y sacan a relucir la verdad que está tratando de esconder.

Desde luego estos efectos no tendrían que ser considerados aisladamente de sus contextos, como si fueran meras exhibiciones de virtuoso: en cada obra forman parte del aspecto característico y del movimiento emocional del conjunto, una compleja unidad que difícilmente puede describirse sin caer en la excesiva simplificación. Por ejemplo, ¿cómo puede la crítica, especialmente la moderna, que no tiene conocimiento de la música de Sófocles, hacer justicia a los efectos creados por su manejo de las diferentes formas de enunciación, discurso, diálogo lírico y canto coral? Algunas de las secuencias más excitantes e intensas están muy elaboradas formalmente, con una simetría que encontraría un paralelo más fácil en la ópera que en el teatro hablado moderno. Así la primera aparición de Áyax tras la matanza de los animales está marcada por un elaborado cambio (348 y sigs.) entre él, el coro y Tecmesa. Áyax canta tres pareados de letra agitada, cada pareado métricamente distinto y cada uno puntuado por respuestas, ora del coro, ora de Tecmesa, en los trímetros yámbicos del diálogo hablado. El contraste insiste fuertemente en sus distintos estados emocionales: Áyax en un salvaje frenesí desesperado, Tecmesa y los marineros rogándole que se calme. Gran parte de la fuerza de este *kommos* procede de las palabras, pero la estructura formal tiene un papel significativo y sutil a la hora de transmitir la calidad emocional de la escena.

Las obras de Sófocles confirman brillantemente la verdad de la afirmación de Eliot sobre que «en el teatro genuino la forma está determinada por el punto de la línea en el que la tensión entre la liturgia y el realismo tiene lugar» [64]. En la búsqueda de la comprensión de Sófocles necesitamos ser sensibles

[64] Eliot, 1926, X.

no sólo a su realismo —tanto en términos universales como en el contexto de la vida griega en el siglo v—, sino también al aspecto «litúrgico» de su lenguaje, ritmos y estructuras, pues es éste combinado con el realismo el que da a sus obras su peculiar distinción.

5. EURÍPIDES

La relativa abundancia de teatro conservado de Eurípides (tenemos dieciocho tragedias que nos han llegado como obra suya) no es en conjunto resultado de su popularidad mantenida en la Antigüedad; como los otros grandes dramaturgos, Eurípides sobrevivió en los primeros siglos de Bizancio en una edición seleccionada, en su caso una de diez obras. Por algún afortunado accidente, sin embargo, parte de lo que parece haber sido una edición completa dispuesta en orden alfabético de títulos se conservó los siglos posteriores durante los cuales se desvanecieron tantos textos clásicos; estaba disponible para la reproducción en el renacimiento de la ciencia clásica que marcó la recuperación bizantina del desastre de la cuarta cruzada. Además, los hallazgos de papiros de los últimos cien años nos han proporcionado extensos fragmentos de obras perdidas, que, combinados con citas encontradas en autores antiguos, a menudo nos permiten formarnos una idea clara del conjunto de la obra.

No sólo tenemos un gran corpus de material: también tenemos una buena idea de la cronología de la producción de Eurípides. Muchas de las obras están fechadas en registros antiguos; para muchas de ellas tenemos un *terminus ante quem* en forma de parodia aristofánica. Para otras la fecha aproximada (o más bien el período) está sugerida por la frecuencia de la resolución métrica en el trímetro [65], puesto que este fenómeno muestra una progresión uniforme desde las primeras obras fechadas hasta las últimas. De las obras que se conservan, la primera que tenemos es *Alcestis* (438). *Medea* está fechada de manera segura en 431; *Hipólito* en 428. La década entre 427 y 417 probablemente vio la puesta en escena de *Los Heraclidas, Hécuba, Electra, Andrómaca* y *Suplicantes. Las troyanas,* con *Alejandro,* está fechada con seguridad en 415, y *Helena* en 412; *Fenicias, Antíope, Heracles, Ión* e *Ifigenia entre los tauros* están dentro de los seis años siguientes. *Orestes* fue puesta en escena en 408 y *Bacantes* e *Ifigenia en Áulide* fueron representadas en Atenas tras la muerte del poeta en Macedonia en 406 a. C.

Cuando la noticia de la muerte de Eurípides llegó a Atenas, a Sófocles aún le quedaban algunos meses de vida, pero Eurípides era con mucho el más joven de los dos. Su primera creación (que le supuso un tercer premio) tuvo lugar en 455 a. C., tres años después de la representación de la *Orestía* de

[65] Véase *infra,* pág. 379.

Esquilo; el debut de Sófocles (un primer premio) había precedido en diez años a la *Orestía*. Esta diferencia de edades fue de gran importancia para la formación del joven poeta, pues durante las décadas intermedias del siglo la enseñanza de la sofística exploró nuevas actitudes críticas hacia la política y la moral, expresadas en nuevas formas retóricas. El teatro de Sófocles muestra familiaridad con la retórica y una conciencia agudamente crítica de las ideas; pero están consideradas a distancia, por así decirlo: es la reacción de un hombre más maduro cuya visión del mundo ya está formada. Eurípides, aunque su crítica de las ideas puede ser igual de incisiva, es un hombre muy de la era sofista; el lenguaje y las técnicas de la nueva retórica vienen a él de forma muy natural y sus obras reflejan plenamente las controversias intelectuales de la época.

Es un dramaturgo intelectual y su trayectoria tiene un aspecto curiosamente moderno. Su impopularidad en vida está clara por lo raro de sus victorias en las Dionisíacas, la frecuencia de las burlas a sus tragedias y las parodias de su persona en el escenario cómico y su retirada final de Atenas a Macedonia; fue seguida de una popularidad inmensa entre las siguientes generaciones. En los siglos IV y posteriores sus obras, tanto leídas como representadas, eclipsaron y casi extinguieron la reputación de su competidor y predecesor. Lo que cuenta la tradición posterior de que escribía sus obras en una cueva en Salamina es ciertamente apócrifo, pero la historia recoge una situación real: el aislamiento que hemos llegado a reconocer como destino usual del artista intelectualmente avanzado en la sociedad democrática. Y hay pasajes en sus dramas que parecen derivar de la conciencia de esa situación. Medea, por ejemplo, en su intento por tranquilizar a Creonte, emite una nota de su tiempo, posiblemente personal:

> ¡Ay, ay! No es ahora la primera vez, sino que ya me ha ocurrido con frecuencia, Creonte, que me ha dañado mi fama y procurado grandes males. Nunca hombre alguno, dotado de buen juicio por naturaleza, debe hacer instruir a sus hijos por encima de lo normal, pues, aparte de ser tachados de holgazanería, se ganarán la envidia hostil de sus conciudadanos. Y si enseñas a los ignorantes nuevos conocimientos, pasarás por un inútil, no por un sabio. Si, por el contrario, eres considerado superior a los que pasan por poseer conocimientos variados, parecerás a la ciudad persona molesta. Yo misma participo de esta suerte, ya que, al ser sabia, soy odiosa para unos... y para otros hostil... (292-305; trad. de A. Medina).

El compromiso del dramaturgo con las controversias intelectuales, políticas y morales de su época, sin embargo, no dieron como resultado una postura clara por una u otra parte. Los dramaturgos, que hablan de sus creaciones a través de sus máscaras, son muy difíciles de delimitar, y Eurípides más que la mayoría. Fue un problema para sus contemporáneos y lo sigue siendo hoy; por encima del curso de los siglos transcurridos desde que se representaron por primera vez sus obras ha sido alabado o acusado de toda una variedad

de etiquetas. Ha sido descrito como «el poeta de la ilustración griega» [66] y también como «Eurípides el irracional» [67]; como escéptico religioso, si no como ateo, pero, por otra parte, como creyente en la providencia divina y la justicia última dispensada por los dioses. Se le ha considerado un profundo explorador de la psicología humana y también un poeta retórico que subordinó la consecuencia de sus personajes al efecto verbal; misógino y feminista; realista que llevó la acción trágica al nivel de la vida cotidiana y poeta romántico que escogió mitos poco usuales y escenarios exóticos. Escribió obras que han sido entendidas en general como obras patrióticas de apoyo a Atenas en su guerra contra Esparta, y otras que muchos han visto como obra del dramaturgo antibelicista por excelencia, incluso como ataques contra el imperialismo ateniense. Se le ha reconocido como precursor de la Comedia Nueva y también como lo que Aristóteles le llamó: «el más trágico de los poetas» *(Poética,* 1453a30). Y ninguna de estas descripciones es completamente falsa.

Ha habido intentos de enmarcar estas contradicciones en esquemas de desarrollo artístico e intelectual. Una biografía espiritual convincente se ha trazado siguiendo estas líneas: un período temprano de lo que podría llamarse alta tragedia *(Medea, Hipólito),* seguido de las obras patrióticas de los primeros años de la Guerra del Peloponeso *(Los Heraclidas, Suplicantes);* obras que expresan desagrado hacia la guerra a medida que la lucha siguió y fue perdiendo sentido *(Hécuba, Las troyanas);* un giro de la tragedia a las obras de intriga romántica *(Ión, Ifigenia entre los tauros, Helena),* y una vuelta final al tono trágico, más desesperado y violento que antes *(Orestes, Fenicias, Bacantes).* Pero desde luego este procedimiento es arriesgado aunque sólo sea porque faltan tantas obras y, aunque a veces podemos adivinar sus contenidos, porque no tenemos idea de su tono. Y el último grupo de sus obras incluía tanto *Bacantes* como *Ifigenia en Áulide* —una de las más violentamente trágicas, que contiene escenas cuyo tono y técnica parecen preludiar la Comedia Nueva—.

Es innegable que hay una evolución en la técnica de Eurípides, pero no tenemos suficientes datos para seguir el curso de un hipotético desarrollo paralelo en su pensamiento. Y, en cualquier caso, algunos temas básicos y actitudes son comunes a la última obra y a la primera. El despiadado Dioniso de *Bacantes* está hecho con el mismo molde que la vengativa Afrodita de *Hipólito* y la Atenea vengadora de *Las troyanas:* los tres dioses causan estragos para castigar la falta humana de respeto por sus divinidades. La feroz venganza de Medea es muy similar a la de Hécuba y Electra, por no mencionar las viciosas represalias planeadas por Orestes, Electra y Pílades en *Orestes.* La alteración de la atmósfera heroica por escenas realistas que incluso se inclinan a veces hacia lo cómico es constante por todas partes, desde la pelea degradante de padre e hijo en *Alcestis,* a través del burlesco armamento de Iolao en *Los*

[66] Nestle, 1901.

[67] Dodds, 1929.

Heraclidas, todo el camino hacia el espectáculo de dos ancianos, uno de ellos ciego, vestidos con pieles de cervatillo e intentando bailar como ménades, en *Bacantes.* Incluso la más desgarradora de sus obras trágicas, *Las troyanas,* tiene un verso incongruentemente cómico (a Menelao le aconsejan que no se lleve a Helena a casa en su propio barco, y pregunta: «¿Por qué? ¿Tiene ella uno más pesado?» (1050). Y la obra que es el acercamiento mayor de Eurípides a la comedia de Menandro, *Ión,* contiene el lamento de Creúsa por su hijo perdido (859 y sigs.), una de las arias más emotivas y amargas de Eurípides. El modelo de la obra conservada no sugiere tanto cambios de opinión como variación en temas persistentes.

La caracterización de Eurípides como portavoz de las nuevas ideas y su responsabilidad por lo que se consideraba sus efectos destructivos fue expresada por vez primera de manera punzante y exagerada durante su propia vida por Aristófanes, el poeta cómico que se sentía a la vez fascinado y repelido por su obra. Una táctica recurrente de su ataque es identificar a Eurípides con muchas de las ideas subversivas que se sentían como típicas de las enseñanzas sofísticas, y sobre todo entre ellas un destructivo escepticismo sobre los dioses olímpicos. La viuda de *Las Tesmoforiantes,* cuyo marido había sido muerto en Chipre y que alimenta a sus cinco hijos haciendo coronas para devotos, se queja de que su negocio se ha visto reducido a la mitad desde que Eurípides «en sus tragedias ha convencido a los hombres de que los dioses no existen» (450-51), y en *Las ranas,* mientras Esquilo reza a Deméter, Eurípides dirige su plegaria a «otros dioses» (889), entre ellos «el aire superior, mi alimento» e «inteligencia» (892-93). El resultado de estas enseñanzas, pretende el poeta cómico, es la degeneración moral. El drama de Eurípides es criticado por «Esquilo» en *Las ranas* por convertir a los nobles guerreros atenienses en «holgazanes de mercado, tramposos y bribones» (1015), por enseñar «delirios y tonterías que han vaciado las escuelas de luchadores» (1069-70). En los tiempos modernos el caso ha sido estudiado seriamente: el *Euripides, the poet of the Greek enlightenment,* de Nestle, intenta trazar un perfil filosófico de Eurípides —el mensaje del poeta «de ilustración sobre el verdadero estado de las cosas en contra de las creencias tradicionales, ciegamente aceptadas por la masa de la humanidad» [68]—. Aparte del hecho de que Eurípides sea dramaturgo, no un filósofo, la argumentación tiene bases poco estables, pues los pasajes utilizados como apoyo se citan con poca consideración al contexto (de hecho, muchos de los más importantes son citas aisladas de obras perdidas). Pero en el drama el contexto puede modificar o incluso contradecir el significado superficial de un pasaje determinado. El verso de Hipólito («Mi lengua ha hecho un juramento pero mi mente es libre», 612) se utilizó con frecuencia contra Eurípides por parte de su crítico cómico, y, si la obra no se hubiera conservado, nunca habríamos sabido que, de hecho, Hipólito muere precisamente porque no rom-

[68] Nestle, 1901, 50.

perá el juramento. Sin embargo, el título de Nestle puede servir como recordatorio de que el drama de Eurípides nos da el más claro reflejo del fermento intelectual de la Atenas del siglo v, y a diferencia de la reconstrucción retrospectiva (y partidista) de Platón, es la reacción de un contemporáneo.

Las obras reflejan, más literalmente que las de Sófocles, las controversias intelectuales de la época, a veces de una manera que no encaja en el marco mítico. Un tema recurrente es el del problema de la educación para la vida cívica, el problema para el que los sofistas proponían una solución. En *Antíope,* una obra con una violenta acción de venganza, dos hijos, Anfión y Zeto, ponen en escena un celebrado debate sobre el valor de la vida activa en contraposición a la artística [69]; Anfión es el campeón de la vida artística e intelectual, y Zeto de la militar, agrícola y política. Es de notar que el discurso de Zeto se hace eco de muchas de las críticas dirigidas por los poetas cómicos al mismo Eurípides. Zeto reprocha a su hermano su falta de humanidad y su incapacidad para estar junto a sus amigos en la guerra y el consejo.

> ¿Dónde está la sabiduría, en un arte que recibe una naturaleza noble y la hace peor?... Un hombre que... permite que sus negocios domésticos se arruinen por su negligencia, anda a la caza de placeres con sus cantos, se hace descuidado en sus deberes públicos y privados y es inútil para sus amigos... Hazme caso, deja de cantar, practica el bello arte de los trabajos y pasarás por un hombre sensato, cavando, arando la tierra, cuidando rebaños. Deja para los otros esos sutiles, intelectuales pasatiempos... (frs. 186, 187, 188).

La réplica de Anfión rechaza la vida activa.

> El hombre tranquilo es amigo seguro de sus amigos y excelente para la ciudad. No elogiéis las acciones peligrosas. Yo no aprecio la excesiva temeridad de un capitán de barco ni de un líder ciudadano... Tú despreciaste mi debilidad física y mi aspecto afeminado. Pues si yo puedo pensar correctamente, ello es mejor que un brazo poderoso... Las ciudades están bien gobernadas por las ideas de un hombre, y también las casas, y ello tiene gran fuerza para la guerra, pues una buena decisión supera a muchas tropas, y la ignorancia en la multitud es el mayor de los males... (frs. 194, 199, 200).

La educación no es el único tema controvertido de la época que se refleja en las obras; la teoría política, otra especialidad de los maestros sofistas, también abulta mucho. En una larga escena del principio de las *Fenicias,* los hermanos Eteocles y Polinices disputan sus derechos al trono de Tebas; su madre Yocasta trata de mediar entre ellos. A la razonable oferta de Polinices de una vuelta al *status quo,* Eteocles replica con una desvergonzada proclama de su voluntad de gobernar —palabras que tienen su eco en los discursos atenienses del diálogo de los melios y los argumentos de Trasímaco y Calicles en Platón [70]—.

---

[69] Cf. Platón, *Gorgias,* 485e y sigs.

[70] Tuc., 5, 105; Platón, *Rep.,* 343b y sigs., *Gorg.,* 482c y sigs.

> Conque yo, madre, hablaré sin ocultar nada. Llegaría hasta las salidas de los astros del cielo y bajaría al fondo de la tierra, si fuera capaz de realizar tales acciones, con tal de retener a la mayor de las divinidades: la Tiranía. Así, pues, ese bien, madre, no estoy dispuesto a cederlo a otro en lugar de conservarlo para mí (503-508).

Yocasta amonesta a ambos igualmente, pero contrapone al argumento de Eteocles la teoría democrática.

> ¿Por qué te abandonas a la peor de las diosas, hijo mío, a la Ambición? ¡No, tú no! Es injusta esa divinidad. En muchas familias y en ciudades felices se introduce y acaba con la destrucción de los que la albergan... Es mejor honrar la Equidad, que siempre a los amigos con los amigos, las ciudades con las ciudades y los aliados con los aliados une... Porque incluso las medidas y las unidades de peso entre los hombres las fijó la Equidad, y estableció la numeración. El ojo oscuro de la noche y la luz del sol ecuánimemente recorren el ciclo anual y ninguno de ellos guarda, vencido, rencor al otro... (531-45; trad. de C. García Gual).

Pero Eurípides refleja igual los aspectos negativos y los positivos del pensamiento sofístico; en particular las obras arrojan su desprecio sobre aquellas profecías que tuvieron un papel tan importante en la vida griega y que siempre son confirmadas al final en el teatro de Sófocles. La condena más explícita de las profecías está puesta en boca del mensajero en *Helena;* acaba de enterarse de que la mujer por la que los griegos lucharon y murieron en Troya era sólo una imagen hecha de nubes —la verdadera Helena estuvo en Egipto todo el tiempo—.

> Ahora veo qué falso y lleno de mentiras es el arte de los adivinos. Ninguna sensatez hay en la llama que arde, ni en los cantos de los seres alados. Necedad es pensar que los pájaros tienen deudas con los mortales. Pues Calcante, que veía a los suyos morir por un fantasma, nada dijo ni lo comunicó al ejército. Tampoco lo hizo Héleno, y la ciudad fue destruida inútilmente (744-51).

Ésta no es la única opinión radical sobre temas religiosos que aflora en el teatro de Eurípides. Tiresias en *Bacantes* explica que la diosa Deméter es la tierra —«llámala por cualquiera de los dos nombres» (276)— y de la misma manera Dioniso, además de ser el inventor del vino, *es* el vino, «un dios vertido en libación a los dioses» (284). Teorías similares sobre la naturaleza de los dioses aparecen atribuidas al sofista Pródico. Pero los personajes de Eurípides proponen fórmulas religiosas aún menos usuales, como las de Hécuba en *Las troyanas.* «Oh tú que eres el sostén de la tierra y tienes tu trono sobre ella, quienquiera que seas, más allá de nuestro conocimiento o conjetura, Zeus, ya seas necesidad natural o inteligencia humana, oye mi súplica...» (884-87). No es de extrañar que Menelao haga notar sus «innovadoras plegarias» (889).

Algunos personajes de Eurípides van más allá de las nuevas formulaciones filosóficas de creencias religiosas, avanzan en la dura crítica de los dioses olímpicos. Anfitrión en *Heracles* condena a Zeus por abandonar a la familia de Heracles, su propio hijo, en términos severísimos.

> Resulta que eres peor amigo de lo que parecías.
> Yo, un mortal, te supero en valor a ti, un gran dios; pues yo no he abandonado a los hijos de Heracles. En cambio, tú supiste encamarte a escondidas apropiándote, sin que nadie te lo diera, de un lecho ajeno, y no sabes salvar a tus amigos. O eres un dios estúpido (ἀμαθής τις εἶ θεός) o eres injusto por naturaleza (341-47; trad. de J. L. Calvo).

Un motivo común de las obras de Eurípides es la apelación al dios pidiendo merced, junto a un recordatorio de que los dioses tendrían que tener cotas de moralidad superiores a las de los hombres. Así, Cadmo en *Bacantes* apela al perdón de Dioniso: «Los dioses no deberían ser como los mortales en sus pasiones» (1348). Y la vieja sirvienta de Hipólito se dirige a Afrodita casi con las mismas palabras. Ambas peticiones son rechazadas; ambos dioses son despiadados. Estos pasajes parecen sugerir que los dioses no son mejores que los hombres; en el caso de Hipólito, que perdona al padre que organizó injustamente su muerte, que quizá son peores. Estas críticas pueden culminar en el rechazo de toda la tradición mitológica. En *Heracles,* Teseo insta al héroe a que rechace el suicidio y viva las consecuencias de su acción asesina, igual que los dioses viven en el Olimpo, aunque hayan cometido adulterios y violencias entre sí. Pero él replica (1341-46): «Por mi parte, no creo que los dioses hayan olvidado sus amores; nunca acepté que uno de ellos pudiera encadenar las manos de otro y nunca lo creeré. Para un dios, si es dios de verdad, nada es necesario. Ésas son historias desdichadas de poetas» (ἀοιδῶν οἵδε δύστηνοι λόγοι). Esto llega cerca de la negación de la existencia de los dioses olímpicos en conjunto, pues los adulterios de Zeus, por no dar más que un ejemplo, fueron la génesis de Dioniso, Perseo, Helena y muchos más. Es verdad que parece que Eurípides no desprecia nunca la oportunidad de traer a los dioses a escena, pero la crítica moderna ha encontrado que es fácil descartar las apariciones divinas al final de tantas obras como artificio para tranquilizar a los piadosos o una solución meramente técnica para los problemas planteados por el tratamiento radical del mito. La yuxtaposición de dioses amorales y seres humanos que esperan en vano justicia o gracia es considerada una negación irónica de la existencia de tales dioses; Eurípides estaba «intentando mostrar a ciudadanos alimentados de opiniones tradicionales... que esas concepciones de los dioses *deberían* ofenderles» [71]. Tales dioses no pueden existir: deben ser «historias desdichadas de poetas».

[71] Conacher, 1967, 51.

Aun así estas afirmaciones dramáticas deben considerarse en su contexto. La famosa negación por Heracles de las malas obras de los dioses, por ejemplo, se refiere específicamente al adulterio como algo impensable en un dios. Aun así él es hijo del adulterio divino, y la locura que ha arruinado su vida es la reacción vengativa de Hera, la divina esposa celosa. El público ha visto a Iris y Locura, ministros de Hera, trabajando, ha experimentado el choque de su súbita aparición y ha sentido en el ritmo de los trocaicos desbocados el pulso de lo demencial que ante sus ojos desciende a la casa para apoderarse de su inocente víctima. Heracles puede hablar como lo hace porque no ha visto trabajar a Iris y Locura; pero el público sí. Y como en el teatro todo el que aparece en el escenario es igualmente real, sin duda Heracles se equivoca.

Esta calificación por el contexto contiene no obstante manifestaciones de las nuevas opiniones intelectuales en Eurípides: son las palabras de personajes dramáticos ficticios y partes de un plan de conjunto. Se cree normalmente (y bien puede ser cierto) que en la discusión entre los hermanos en *Antíope,* el planteamiento de Anfión debió de ser más querido en el fondo por Eurípides, pero parece que al final se concede la derrota a Anfión, y desde luego es Anfión quien al final de la obra está a punto de matar al tirano Lico cuando Hermes llega para detenerle [72]. En *Las fenicias* la elocuente alabanza de la igualdad por Yocasta cae en oídos sordos; antes de que la obra acabe, la madre y los dos hijos yacen juntos en la igualdad de la muerte. En obra tras obra, el punto de vista «racionalista» es rechazado por el desarrollo de los acontecimientos.

Por otra parte, Eurípides muestra preocupación y conocimiento de fenómenos religiosos que muchos considerarían «irracionales». Su presentación de Hipólito, por ejemplo, es una comprensiva y simpática descripción de una abstención religiosa de la vida sexual que debió de ser extremadamente rara en el mundo antiguo. Una obsesión casi monástica por la pureza puede sentirse en el primer discurso de Hipólito, su dedicatoria de una corona de flores a Ártemis. Procedía de «un prado sin hollar..., donde ningún pastor se atreve a hacer pastar a sus rebaños, jamás hoja de hierro llegó hasta él; sólo la abeja en primavera frecuenta este prado impoluto, y la Modestia cuida su jardín con las aguas del río» (73-78). Una imagen de la piedad de un joven, igualmente conmovedora, aparece en *Ión;* la monodia con la que el acólito recibe el amanecer (82 y sigs.) sugiere cómo debió de ser la atmósfera religiosa en Delfos en sus buenos tiempos. De hecho es notable cómo a menudo Eurípides escoge un fondo religioso, ritual, para sus grandes escenas: la muerte de Neoptolemo en el templo de Delfos *(Andrómaca),* el templo de Ártemis entre los táuridas *(Ifigenia entre los tauros),* el sacrificio que Egisto ofrece en el bosque de las ninfas *(Electra),* el sacrificio de Polixena sobre la tumba de Aquiles *(Hécuba).*

---

[72] Cf. Page, 1942, 66-68.

Y por supuesto *Bacantes,* con su acción feroz y los éxtasis de sus odas corales, es el mayor retrato del espíritu dionisíaco en toda la literatura.

Ya sea esta obra una celebración de las bendiciones de la religión dionisíaca o una condena de su violencia, una cosa es segura: el poeta que creó esta obra de pasión no era un «racionalista». Es la única tragedia ática que conozcamos en la que figura un dios como protagonista: Dioniso, que en el prólogo anuncia su arrogación de forma humana como fiel de su propio culto, domina las escenas centrales y aparece al final como majestad divina. La obra presenta diferentes reacciones hacia esa divinidad: la burla de Penteo, la cínica adhesión de Cadmo, la conversión política de Tiresias, las visiones extáticas del coro alternando con sus vengativas imprecaciones contra el rey que se resiste al nuevo culto, la total posesión de las mujeres tebanas, su paz paradisíaca y su comunión con la naturaleza, su feroz reacción contra la interferencia y, por último, su frenético desmembramiento de Penteo.

El centro dramático de la obra se compone de tres escenas en las que hombre y dios se enfrentan. En la primera, el dios, personificado en su adorador, es atado, burlado por su aspecto afeminado, amenazado con raparle el cabello y encarcelado; defiende a Dioniso con burlona humildad (el actor llevaba una máscara sonriente en esta escena) [73]. En la escena central, tras un terremoto que derriba el palacio y libera a Dioniso, los dioses empiezan a dominar la mente de Penteo, convenciéndole de que vaya a espiar a las Ménades y lo que él imagina que son sus obscenas orgías. En la última escena, la inversión es completa: Penteo, con los sentidos alterados, aparece vestido de mujer, una Ménade de larga cabellera. Ahora le toca al dios reírse de su víctima; le felicita por su aspecto, le arregla la cabellera, le ajusta el cinturón y la caída de la falda antes de mandarle a su horrible muerte. Estas escenas tienen una magia extraña, mortífera, que nunca ha sido superada; Eurípides aquí bebió de alguna profunda fuente de sentimiento primitivo que hizo de su obra algo único en los anales del teatro.

A la objeción de que los dioses que acaban tantas obras parecen mecánicos y sin vida, una conveniencia dramática o un puente hacia lo convencional más que una epifanía religiosa, la respuesta obvia es que Eurípides no tenía por qué acabar sus obras de esta manera, que, de hecho, hasta donde sabemos, es el inventor de este especial tipo de final. Y no todos estos dioses son personajes irrelevantes: Dioniso al final es la misma deidad terroríficamente inexorable que ha sido durante toda la obra, y Ártemis al final de *Hipólito* es tan verosímil en su orgullo y su ira como su número opuesto Afrodita, que pronunció el prólogo. Más aún, estas figuras divinas tienen normalmente funciones específicamente religiosas: instrucciones para la fundación de un culto o una ciudad, para el enterramiento de los muertos, para la administración de un juramento y los sacrificios concomitantes. También predicen regularmente el

[73] Dodds, 1960, sobre el v. 439.

futuro, y es evidente que se supone que estas profecías deben ser tomadas en serio; van desde la confirmación de un desarrollo posterior de la leyenda por la legitimación de dinastías contemporáneas a hinchados panegíricos de la expansión ateniense o promesas de protección para el suelo ateniense.

Los pasajes que exigen un grado más alto de moralidad para los dioses que para los hombres, y el retrato de los dioses olímpicos como seres celosos, vengativos, despiadados, injustos, no implican necesariamente un punto de vista racionalista. Éstos son dioses homéricos: es difícil imaginar dioses más rencorosos que Atenea y Hera en la *Ilíada,* Poseidón en la *Odisea.* Los siglos transcurridos desde Homero habían visto un cuestionamiento incesante de su visión pesimista, incluso intentos de volver a rehacerla a lo largo de versos más morales, pero Eurípides recrea en todas sus feroces pasiones los dioses de los poemas de Homero. Los dioses que rigen el universo de Eurípides no son como el Zeus de la *Orestía,* que impone sufrimientos que son un paso hacia la sabiduría, ni como los dioses de Sófocles que parecen representar la seguridad del orden divino aunque éste sólo pueda ser aceptado, no comprendido. Los dioses de Eurípides, Afrodita, Ártemis, Atenea, Hera, Dioniso son iguales a los de Homero, lo que es lo mismo que decir iguales a nosotros mismos. Desgarrados por las mismas pasiones, el orgullo y el carácter vengativo del insultado orgullo, la cólera vengadora, los celos y el deseo, son inmensas y terribles imágenes de todo lo que es violento e incontrolable en el hombre, y ordenan el universo de acuerdo con sus voluntades conflictivas y cambiantes, regateando con los destinos de seres humanos, como hace Atenea en *Las troyanas,* o prometiendo cambiar una vida por otra, como Ártemis en *Hipólito.*

Éstos son los dioses a los que los mortales, desesperados de la naturaleza humana, apelan como representantes de algo más alto y mejor. «Tendríais que ser más sabios que los mortales, sois dioses», dice la vieja sirvienta de *Hipólito* (σοφωτέρους γὰρ χρὴ βροτῶν εἶναι θεούς, 120). La diosa a la que se está dirigiendo es Afrodita, la personificación de Eros, la más caprichosa y emocional de todas las emociones humanas. Los dioses de Eurípides son pasión desnuda sin limitaciones de ningún tipo de moderación. Afrodita orquesta las muertes de dos mortales para pagar el desprecio de Hipólito a su culto (y admite cínicamente que uno de los dos es inocente); Atenea en *Las troyanas* organiza la destrucción de la flota griega porque un héroe griego insultó a su divinidad; Hera, obrando por celos, manda al espíritu de la Locura a hundir la vida de Heracles en el momento en que ha acabado con sus grandes trabajos para la humanidad; Dioniso exige como pago por negar su divinidad no sólo el descuartizamiento de Penteo, sino también el exilio de Cadmo y Ágave. Los dioses, en la tragedia de Eurípides, proyectan a la escala enorme de lo divino aquellas pasiones que los seres humanos pugnan vanamente por controlar en ellos mismos; estas pasiones, en forma de dioses olímpicos, contraídos, inexorables, rigen la vida de los hombres y mujeres.

No es probable que Eurípides creyera en esos dioses con la aceptación literal y respeto religioso de la época arcaica que les dio forma. Le sirven como encarnaciones dramáticas de las fuerzas caprichosas, irracionales, que su trágica visión vio como determinantes del destino de la humanidad. A veces pueden ser sustituidas en las oraciones de sus personajes por abstracciones, como las fórmulas de Hécuba que tanto sorprendieron a Menelao, o por el concepto generalizador de *Tyche,* la casualidad ciega. Pero son más que figuras simbólicas: tienen una vitalidad aterradora que traiciona una imaginación religiosa en funcionamiento bajo la sofisticada superficie. Cualquier cosa más que sean, no son la creación de un «racionalista»; más bien son la expresión dramática de aquel asombro que el poeta ponía en boca del coro en *Hipólito.*

ἦ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ' ὅταν φρένας ἔλθηι
λύπας παραιρεῖ. ξύνεσιν δέ τιν' ἐλπίδι κεύθων
λείπομαι ἔν τε τύχαις θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσων.
(1104-1106)

[Mucho alivia mis penas la providencia de los dioses, cuando mi razón piensa en ella, pero, aunque guardo dentro de mí la esperanza de comprenderla, la pierdo al contemplar los avatares y acciones de los mortales... (trad. de A. Medina).]

Esta visión obsesionada de las fuerzas irracionales en funcionamiento dentro del universo tiene su contrapartida en la exploración por Eurípides de lo irracional en los seres humanos; es el primero de los dramaturgos para cuya obra no parece fuera de lugar la moderna palabra «psicología». Ello no supone negar (como han hecho algunos) la coherencia de los personajes y la sutileza de motivaciones a la dramaturgia de Esquilo [74], y aún menos a la de Sófocles; es sencillamente afirmar que los personajes de Eurípides son menos lineales y monumentales, más complicados, más cambiantes. Recorren la escala de las emociones humanas, cambian de rumbo repentinamente, revelan lo que parecen ser contradicciones que, aunque violan los cánones del arte clásico de Sófocles, los hacen más humanos, fáciles de reconocer y cercanos.

Estos cambios psicológicos son una marca de Eurípides desde las primeras obras. En el *Alcestis,* Admeto, que nunca ha cuestionado ni por un momento la propiedad de aceptar el sacrificio de su mujer, que sobre su cadáver ha insultado a su padre Feres por no ponerse en su lugar y ha rechazado coléricamente la réplica cruel (pero justificada) del anciano, lamenta la muerte en términos que de nuevo insisten sólo en su propia pérdida y entonces se da cuenta de pronto de cómo aparecerá entre los demás. La muerte de su mujer es gloriosa «mientras que yo, que tenía que morir, pero esquivé mi destino, viviré una vida de dolor, ἄρτι μανθάνω. Ahora me doy cuenta de la verdad» (939-40). Esta comprensión no va preparada por ningún tipo de indicio en los

[74] Easterling, 1973.

discursos de Admeto o del coro, y aun así no es inesperado. Pues las verdades domésticas que su innoble padre le contó en la escena anterior están expresadas con tanta fuerza («Tú disfrutas de la vida: ¿crees que tu padre no?», 691), tan escandalosas pero irrefutables, que incluso Admeto debe acabar mirándolas de frente y viendo su verdadera situación —de la que, sin embargo, es rescatado por la redención de Alcestis del reino de los muertos, digna de un cuento de hadas—.

La acción de *Ifigenia en Áulide* gira por un cambio de opinión tan súbito que Aristóteles la cita como ejemplo de fracaso en mantener la consecuencia de un personaje; es la decisión de Ifigenia de ofrecerse a sí misma en sacrificio para asegurar la partida griega hacia Troya tras haber suplicado previamente a su padre que le perdone la vida. La crítica de Aristóteles —«la muchacha que pronuncia el discurso de súplica aquí no tiene parecido con la otra...» *(Poética,* 1454a32)— olvida el hecho de que el público ha sido sublimemente preparado para este giro total por el conjunto de la acción de la obra hasta ese momento, una serie de giros y cambios súbitos que no tiene parangón en el drama antiguo. Agamenón inicia la obra enviando una carta a Clitemestra anulando las instrucciones previamente enviadas de que trajera a Ifigenia a su campamento en Áulide. Menelao intercepta esta carta y reprende a Agamenón por su inestabilidad; pero cuando Agamenón expresa desesperación ante la noticia de que Ifigenia ha llegado, Menelao cambia de opinión y urge a Agamenón para que licencie al ejército y abandone la expedición antes que sacrificar a su hija. «Dirás que he cambiado, mis palabras ya no son fieras. Es verdad. Pero lo que me ha ocurrido es natural. He cambiado para sentir cariño por mi hermano. Y esos cambios no son en modo alguno marca de hombre malvado» (500-503). Pero Agamenón ha vuelto a cambiar de opinión: ahora no ve salida; el ejército exigirá el sacrificio de su hija.

Un cambio aún más chocante, que de hecho es como un enigma psicológico, es el pavoroso proceso por el cual Dioniso, en *Bacantes,* transforma al amenazante tirano Penteo en una víctima enloquecida. Por supuesto, es una presentación del dominio de Dioniso pero también está arraigado en una percepción de Eurípides de las oscuras profundidades del alma humana. Dioniso convence a Penteo de que no conduzca a sus tropas contra las mujeres enloquecidas de las colinas; apela a la febril visión de Penteo de sus orgías, y Penteo revela la fuerza de su obsesivo deseo de verlas con sus propios ojos. Sólo hay una manera de llevarlo a cabo, le dice Dioniso: disfrazado de Ménade. Penteo entra en palacio para decidir qué hacer, pero ahora es presa de oscuras fuerzas en movimiento en su propia alma. El sacerdote-dios en escena llama a Dioniso para que «enajene su ingenio, suelte una locura vertiginosa» (850-51), y el poder pleno del dios, ejercido desde fuera, ahora se combina con las fuerzas desatadas dentro de la mente de Penteo por su rendición a la tentación, para producir la macabra figura que llega al escenario, «una criatura frívola, lasciva, más indefensa que un niño, más repugnante que un idiota...» [75].

[75] Dodds, 1960, 192.

Esta escena es única, pero por todas partes en Eurípides es evidente una preocupación por la psicología individual y sus aspectos irracionales: la caída emocional de Hermíone y su humor suicida tras el fracaso de su intento de matar al hijo de Andrómaca; el soliloquio de Medea en el que, tras decidir matar a sus hijos, alternativamente, cede a sus instintos maternales o los domina; el discurso exultante de Electra sobre el cadáver de Egisto, traspasado de perversos celos sexuales; el delirio de Fedra mientras trata de ocultar su amor culpable y el relato que da más tarde de las fases de su lucha por esconder su pasión... Estas situaciones y reacciones son características de Eurípides. En sus manos la tragedia, por vez primera, demostró las interioridades del alma humana y dejó que «las pasiones hilaran la trama».

La originalidad de la caracterización psicológica de Eurípides ha recibido en los últimos años menos de lo que merecía en una justificada reacción contra interpretaciones que, dentro del estilo del siglo XIX, intentaron escarbar bajo la superficie de los personajes exhibida por la acción y construir personalidades plenas, con su pasado y presente. Contra tales calas bajo la superficie, otros críticos urgieron a la consideración de la acción y sus exigencias y también de las posibilidades retóricas cuya explotación estaba abierta. Podemos acercarnos mucho más al pensamiento de Eurípides, se ha sugerido, si en lugar de preguntarnos en cualquier situación dramática «¿qué diría un hombre así...?», nos preguntáramos: «¿Cómo acertaría mejor? ¿Cómo conseguiría su objetivo? ¿Cómo emocionaría a sus oyentes? ¿Cómo probaría *su tesis*?... [76]».

Hay mucho de cierto en esta observación; la retórica era el principal ofrecimiento de los profesores sofistas y los públicos atenienses eran jueces expertos en las técnicas oratorias exigidas por la asamblea y los tribunales [77]. Aristófanes no tardó en percibir este aspecto del estilo de Eurípides: su Eurípides en las *Ranas* pretende que enseñó a los atenienses a «charlar» por medio de «introducciones de sutiles regulaciones y medidas forzadas de versos» (956). Y es cierto que los personajes de Eurípides parecen todos tener al menos un curso elemental de oratoria pública; a veces sus discursos son conscientemente retóricos. Electra, por ejemplo, empieza su denuncia sobre el cadáver de Egisto con algo que suena a lenguaje de libro de texto:

εἶεν, τίν' ἀρχὴν πρῶτά σ' ἐξείπω κακῶν,
ποίας τελευτάς; τίνα μέσον τάξω λόγον;

(907-908)

[Dejadme ver. ¿Qué comienzo daré a mis palabras, para maldecirte, o qué final? ¿Qué palabras pondré en el medio? (trad. de J. L. Calvo).]

---

[76] Dale, 1954, XXVIII.
[77] Cf. Tuc., 3, 38, 7.

Otros personajes de Eurípides son menos ingenuamente técnicos pero están igual de ansiosos por que sus palabras queden bien; el diálogo característico de Eurípides es el debate, con largos discursos de más o menos igual longitud, uno por cada lado, seguidos del corte y lanzamiento de intercambios de un verso. Y pueden hacer una discusión por nada. En un fragmento de la perdida *Cretenses* (Page, 1942), Pasífae, arrastrada ante un ultrajado Minos tras dar a luz al Minotauro, litiga su caso con técnica de virtuoso. La negativa, dice, hubiera sido inútil. Pero no es una adúltera, que da su cuerpo a un hombre en secreta lujuria. Fue locura enviada del cielo; ¿qué otra cosa podría explicar su acción? «¿Qué podría ver en un toro que inflamara mi corazón de pasión vergonzosa? ¿Era acaso guapo? ¿Bien vestido? ¿Se trataba del brillo de su cabello leonado? ¿Sus ojos centelleantes?» (11-15). Sigue para situar la culpa en su marido: «La culpa es tuya, tú eres la causa de mi enfermedad...» (34-35). No es extraño que Minos empiece su réplica preguntando a sus guardias: «¿Ha sido amordazada ya?» (44).

Pasífae está litigando por su vida ante un juez, y este ambiente de tribunal, tan familiar para el público ateniense, es típico de Eurípides. Hécuba y Poliméstor litigan su caso en discursos encontrados ante Agamenón en *Hécuba,* igual que Hécuba y Helena ante Menelao en *Las troyanas,* Orestes y Tindareo ante Menelao en *Orestes;* igual se defiende Hipólito contra las acusaciones de Fedra ante Teseo.

A pesar de que utilizan técnicas retóricas en el debate formal, el efecto no es monótono; los discursos expresan plenamente el carácter individual y están también diseñados para el efecto dramático. Por ejemplo, Hipólito prueba la verdad de su anterior aserción de que no se siente a gusto en una asamblea pública (986) utilizando argumentos que enfurecen al padre al que está tratando de convencer; incluso trata de probar la carencia de móvil (una idea sofística típica) preguntando: «¿Tenía su cuerpo una belleza superior a la de todas las demás mujeres?» (1009-10). No era la mejor cosa que se podía decir a un esposo apenado en presencia del cadáver de su mujer; sin embargo, está muy en su personalidad, pues el casi patológico desagrado por las mujeres de Hipólito (revelado en su discurso a la nodriza) se ha concentrado ahora en Fedra, que le ha acusado falsamente de intento de violación.

Los personajes de Eurípides presentan su caso en el marco organizado de la retórica, pero están arrastrados por fuerzas irracionales que operan bajo la superficie. Su drama no se hace ilusiones acerca de que la humanidad sea capaz de escoger el bien; Fedra resume el dilema humano en una corta pero estridente frase: «Sabemos lo que es bueno, lo reconocemos claramente, pero no lo conseguimos» (τὰ χρήστ' επιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν / οὐκ ἐκπονοῦμεν δ'..., 380-81). La mente no es lo bastante fuerte como para combatir la debilidad y la violencia de nuestra naturaleza. Fedra está hablando de su amor por Hipólito, y éste, el sentimiento más irracional de todas las pasiones humanas, es un tema predominante en el teatro de Eurípides, punto precisado

por el «Esquilo» de Aristófanes, que afirma que él nunca llevó a «prostitutas como Fedra» al escenario, ni por la misma razón «a ninguna mujer enamorada» *(Ranas,* 1043-44). «Eros, canta el coro de *Hipólito,* tú que haces que el deseo fluya de los ojos... ojalá nunca... vengas a mí más allá de lo debido... Eros, tirano de los hombres, que vienes a los mortales con destrucción y todo tipo de desastres» (525-42). Era este aspecto de Eros, el destructivo, el que fascinaba a Eurípides: el delirio de Fedra, y, más tarde, su amor trocado en odio, la celosa rabia de la esposa estéril Hermione, la imprevista violencia de la venganza de Medea, el amor de hermano y hermana en la perdida *Eolo,* el argumento de la mujer de Putifar de la perdida *Estenebea.* Eurípides, de hecho, es el creador de esa habitación de tres paredes en la que los aprisionados hombres y mujeres se destruyen unos a otros por la intensidad de sus amores y odios, de esa jaula que es el teatro del *Otelo* de Shakespeare, de la *Phèdre* de Racine, de Ibsen y de Strindberg.

Fue su preocupación por los amores y odios de las mujeres lo que le valió su reputación, extendida en la Antigüedad, de misógino: toda una obra de Aristófanes está dedicada a los hilarantes resultados de la decisión tomada por las mujeres de Atenas de castigarle por sus pecados contra ellas. Desde luego esto es exageración cómica, pero bien puede reflejar los sentimientos (al menos los del público) de las esposas atenienses, pues los personajes de Eurípides quebraban las ficciones educadas sobre la docilidad femenina a las que rendían tributo tanto hombres como mujeres. Se supone que Pericles dijo que «el honor de una esposa es algo de lo que los hombres deben hablar menos, para bien y para mal» (Tuc., 2, 45, 2); pero Fedra, para proteger su honor, trama la muerte de Hipólito, y Medea, invocando el código masculino del honor, se venga matando a sus hijos. Aun así, aunque no es probable que las mujeres atenienses hubieran defendido medidas tan extremas, las obras de Eurípides son más de simpatía que de crítica. Fedra es la víctima de Afrodita, y el relato de su lucha para vencer su pasión le otorga una luz noble. Y en el caso de *Medea,* Eurípides escogió insistir en el problema de la subordinación social de la mujer; es el argumento que Medea usa en su famoso discurso. «De todas las criaturas que tienen vida e inteligencia, nosotras las mujeres somos el grupo más afligido» (πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει | γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιότατων φυτόν, 230-31). Toca uno tras otro todos los puntos sensibles que debieron de ser los motivos de queja de muchas esposas atenienses: la dote con la que las mujeres «compran un poseedor de su cuerpo»; el riesgo que implica (pues si un marido resulta malo «el divorcio perjudica a la reputación de la mujer»); su falta de preparación para el matrimonio y una nueva casa; la libertad del hombre para dejar la casa por distracciones, la obligación de la mujer de «mantener los ojos fijos en un solo ser humano». La acostumbrada justificación masculina de sus privilegios —que luchan en las guerras— es rechazada: «Preferiría ir a la batalla lanza en mano tres veces que dar a luz una sola» (250-51).

Medea es desde luego un personaje extraordinario, una princesa oriental, nieta de Helios, pero su discurso no puede ser rebajado por motivo de que sea una bárbara y una bruja —es demasiado pedestre—. El coro de las mujeres corintias está conquistado; celebran el anuncio de Medea de que planea la venganza con una oda que rechaza la tradición literaria masculina sobre el tema de las mujeres. No fue a las mujeres a las que Apolo dio el don del canto, pues si así hubiera sido, «yo habría cantado un himno para atacar al sexo masculino» (426-27). Es significativo que esta notable crítica de la tradición aparezca en una obra que presenta la venganza de una mujer agraviada con los términos heroicos normalmente reservados a los hombres y, con lo que debió de ser un final muy desazonador para el público, que la muestre victoriosa sobre sus enemigos y, ayudada por Helios, escapando sin castigo a Atenas [78]. «En mis obras, dice el cómico Eurípides en las *Ranas*, la mujer habló... y la joven y la anciana...» (949-50). De hecho es notable lo importantes que son los papeles femeninos en el teatro de Eurípides en comparación con el de sus colegas. Obra tras obra es una mujer la que tiene el papel principal o, en un papel secundario, causa una impresión indeleble.

Es típico de Eurípides el tomar una figura tan exótica como la princesa de Cólquida, la sacerdotisa temible, profetisa y maga de la cuarta oda pítica de Píndaro, y presentarla en un contexto de lucha doméstica penosamente realista. «Una palabra te derribará», dice Medea, atacando la pretensión de Jasón de que se case con la princesa sólo por interés de la familia. «Si fueras un hombre honrado, habrías tratado de convencerme y luego te casarías con la muchacha, en lugar de ocultarlo...» (585-87). La réplica es rápida y oportuna. «Y tú, claro, me echarías una mano en el proyecto: todo lo que yo tenía que hacer es mencionar la palabra 'matrimonio'. Por qué, incluso ahora, no puedes resolverte a renunciar a la tremenda rabia de tu corazón» (588-90). Es demasiado humano, de hecho se inclina hacia lo sórdido. Y no es un ejemplo aislado; el tratamiento por Eurípides de las figuras míticas es a menudo realista hasta el extremo. Una vez más, Aristófanes conocía a su hombre: su Eurípides alardea de haber introducido en la tragedia «asuntos domésticos, del tipo de los que tratamos y con los que vivimos» (οἰκεῖα πράγματ' εἰσάγων, οἷς χρώμεθ' οἷς ξύνεσμεν..., 959).

El tratamiento por Eurípides de algunos de los mitos más prestigiosos sugiere que debió de hacerse la pregunta: «¿Cómo actuaría y hablaría esta gente si fuesen contemporáneos nuestros?» Los resultados son a menudo desconcertantes, y más que nunca en su manejo de las figuras de Electra y Orestes. Su *Electra* es de principio a fin un reto claro a la versión canónica de Esquilo; de hecho contiene, entre sus múltiples sorpresas, lo que sólo podemos considerar una crítica paródica de la escena del reconocimiento de Esquilo (509 y sigs.). El escenario de la obra es la casa de un granjero en el campo; pronuncia el

[78] Cf. Knox, 1976.

prólogo éste y nos da la sorprendente noticia de que es el marido de Electra. La heroína en persona lleva una vasija en equilibrio sobre la cabeza mientras va por agua. Orestes actúa como un desterrado del siglo v, volviendo a casa en secreto para conspirar; en lugar de ir a palacio, apenas cruza la frontera hasta esta casa remota, preparado para huir a sitio seguro si no hay apoyo local para sus planes. Cuando el granjero invita a Orestes y Pílades (cuyas identidades aún están celosamente ocultas) a su casa para una comida, Electra le reprende agriamente por no darse cuenta de que su pobre casa no es un lugar para recibir a los que obviamente son visitas de alta categoría. El efecto de este tono doméstico es despojar a Electra y Orestes de la estatura heroica que les confieren las leyendas, de manera que veamos la traicionera muerte de Egisto y el asesinato a sangre fría de la madre no como obra del destino o de una maldición, ni siquiera como el cumplimiento de un mandato divino, sino más bien como crímenes cometidos por «hombres tal y como son» —según la descripción por Sófocles de los personajes de Eurípides [79]—. En *Orestes* la presentación realista es aún más extrema. El héroe, tras el asesinato de Clitemnestra, es afligido no por las Erinias (en su delirio toma a Electra por una de ellas), sino por la enfermedad —y no se nos perdona detalle alguno—. «Agárrame, dice a su hermana, y limpia la costra de espuma de mis labios y ojos miserables» (219-20). Helena se ha puesto de luto por su hermana, pero «se ha cortado sólo las puntas del cabello, nos dice Electra, para no estropear su belleza. Sigue siendo la misma vieja Helena» (127-28). Menelao es un cauto contemporizador que, según Aristóteles *(Poética,* 1454a), es «un ejemplo de innecesaria bajeza de carácter. Tindáreo es un viejo vengativo y violento, mientras que Orestes, Electra y Pílades, que discuten con entusiasmo sus planes para matar a Helena y coger a Hermíone como rehén, surgen como delincuentes juveniles de una asombrosa depravación moderna. La gran moral y el dilema legal planteado por el mito, el conflicto de deberes de Orestes, es descartado desdeñosamente por el padre de Clitemnestra, Tindáreo, que condena el asesinato de su madre por Orestes con términos sorprendentes. «No tuvo en cuenta la justicia, no recurrió a la ley helénica universal... Orestes tendría que haber cargado a su madre con el asesinato...» (494-500). A esta inversión del orden canónico de acontecimientos (en Esquilo el tribunal se reunía por primera vez en la historia precisamente para tratar del asesinato de su madre por Orestes) nadie plantea objeción en la obra; Orestes contesta a Tindáreo con otras razones. Su efecto, para el contexto moral de la acción de Orestes, es devastador; se le despoja de toda justificación excepto el mandato de Apolo, el dios al que acusa de dejarle solo.

Estas dos obras han sido muy criticadas como fracasos artísticos por sus poco convincentes finales; en ambos casos, el *deus ex machina* anuncia, en lo que parece una forma deliberadamente banal, un conjunto de futuros matri-

[79] Aristóteles, *Poética,* 1460b33.

monios, apoteosis, etc., que parecen incongruentes con la desesperación retratada en el cuerpo de la obra. Pero es difícil ver qué otra cosa podía haber hecho Eurípides. Su tratamiento realista ha destruido los valores heroicos y morales que subyacían en el mito y no es concebible un final que pudiera volver a identificar al Orestes y Electra de estas obras con los prototipos heroicos; quizá pensó que era mejor subrayar, por su deliberada artificialidad en la forma del final, la irrelevancia de su contenido.

En contraste con esta remodelación artística de mitos importantes se alza la explotación por Eurípides de los materiales románticos y exóticos ofrecidos por otros que tratan las aventuras y hazañas de héroes en tierras remotas. La *Andrómeda* era una de estas obras; empezaba (como sabemos por la hilarante parodia en las *Tesmoforiantes* de Aristófanes) con la heroína atada a la roca esperando al monstruo marino y la llegada de Perseo, su salvador. Dos obras conservadas de este tipo sugieren que Eurípides es el inventor de un género de melodrama romántico que versa sobre el rescate de la heroína de las garras de extranjeros retrógrados por aventureros que se aprovechan de las supersticiones de los nativos. Tanto *Ifigenia entre los tauros* como *Helena* están construidas con esta fórmula: Ifigenia, arrebatada del cuchillo del sacrificador en Áulide por Ártemis, sirve ahora a la diosa como sacerdotisa presidiendo los sacrificios humanos ofrecidos por bárbaros, mientras que la verdadera Helena (en oposición a su imagen que partió a Troya) está en Egipto, resistiéndose a las peticiones de su mano llevadas a cabo por el rey local Teoclimeno. En ambas obras las escenas de reconocimiento son modelos de dramaturgia hábil: la escena de Ifigenia, con la brillantez técnica de su prolongación del suspense (fue señalada como ejemplar por Aristóteles, *Poética,* 1455a), y la escena de Helena con su sofisticado ingenuo. Ambas obras acaban con la aparición de dioses *ex machina:* Atenea en *Ifigenia* impide que los fugitivos vuelvan a ser capturados, tras ser arrojado su barco a la costa, y los Dioscuros en *Helena* impiden que Teoclimeno mate a su hermana Teonoe, que ayudó a Helena y Menelao a escapar. Pero estas intervenciones no son meros convencionalismos dramáticos. En *Ifigenia* el fracaso del intento de huida es innecesario; parece haber sido tramado deliberadamente para motivar la intervención divina, que tiene la importante función mítico-religiosa de vincular la acción con la fundación del culto a Ártemis en Brauron en Ática. En *Helena,* la seguridad proporcionada por los Dioscuros de que Helena y Menelao serán inmortales es un motivo menos urgente, pero su intervención hace posible la propiedad de la dramática escena final de la acción: el intento de Teoclimeno de desahogar su frustrada rabia en Teonoe; en cualquier caso es un personaje el de ella plenamente desarrollado y simpático al que no puede dejarse en el sufrimiento por la ayuda que ha dado a la heroína.

Estas obras «románticas» llegan relativamente tarde en la trayectoria de Eurípides; las obras *(Heraclidas, Suplicantes)* que se han descrito como «pa-

trióticas» (más reciente y acertadamente, «políticas»)[80] datan de los años de la guerra arquidamea. Tratan de temas que se repiten en los discursos patrióticos atenienses: el rescate de los hijos de Heracles de su perseguidor Euristeo por el hijo de Teseo, Demofonte, y la intervención de Teseo mismo para obligar a los tebanos a permitir el enterramiento de los siete campeones caídos. En *Los Heraclidas* una hija se ofrece voluntariamente al sacrificio para salvar a su familia; *Suplicantes* no tiene una escena de sacrificio así (aunque la viuda de uno de los campeones tebanos se arroja a su pira funeraria), pero el tema principal es el mismo: la celebración del valor marcial ateniense no en defensa propia, sino para proteger los derechos de los indefensos y oprimidos en cualquier lugar. Este tipo de obras eran moneda común; Esquilo ya había dramatizado en su *Los Eleusinios* la intervención de Teseo a favor de las viudas tebanas y también había creado un *Heraclidas.* Pero los dos ejemplos conservados de este género en Eurípides no son propaganda patriótica sin más. En ambos casos, el personaje principal que representa a las víctimas perseguidas rescatadas por Atenas es una figura ambigua. Adrasto en *Suplicantes,* que pide ayuda para conseguir sepultar los cuerpos de sus campeones, es increpado por Teseo con términos duros que debieron de hacer que algunos entre el público pensaran en su propia implicación en la guerra arquidamea.

> ... deshonraste a los dioses conculcando sus leyes con violencia y arruinaste tu ciudad. Te dejaste arrastrar por unos muchachos que se complacen con la honra y atizan las guerras contra justicia. Destruyen a los ciudadanos, uno con tal de mandar un ejército, otro por sentirse superior teniendo poder en sus manos, otro por sacar provecho sin pararse a mirar si el pueblo recibe daño al soportar la guerra... (231-37; trad. de J. L. Calvo).

De hecho, Teseo se niega a arriesgarse a una guerra a favor de un hombre que actuó con tan poca sabiduría y consiente en ayudar a los argivos sólo cuando su madre Etra le recuerda que Atenas es el campeón tradicional de los débiles y oprimidos. Y en *Los Heraclidas,* Alcmena, la madre de los niños, acaba la obra ordenando la ejecución de un capturado, Euristeo, al que los vencedores atenienses habían prometido salvar la vida; aún peor: ordena que su cadáver sea echado a los perros (1045 y sigs.).

Esta insistencia en la turpitud e inutilidad de la guerra se convierte en tema principal en otras obras que sin embargo carecen de aliciente patriótico; en *Hécuba* y especialmente en *Las troyanas* el saqueo de Troya sirve como símbolo general del carácter destructivo de la guerra. En ambas obras el coro se compone de mujeres troyanas esclavizadas, y en *Hécuba,* mientras contemplan las penas de su reina, recrean para nosotros el terror de la caída de Troya.

> A media noche sufrí la destrucción; cuando, después del banquete, un dulce sueño se derrama en los ojos, y cuando, después de los cantos, tras hacer

[80] Zuntz, 1955.

> cesar el sacrificio que origina danzas, mi esposo yacía en la alcoba nupcial, y la lanza en su clavo, sin ver todavía el tropel de marineros que estaba invadiendo ya Troya la de Ilión.
>
> Y yo peinaba en orden mis trenzas, con sus lazos y cintas mirándome en los reflejos infinitos de espejos dorados, para echarme luego en mi lecho. Pero un griterío se alzó en la ciudad. Recorría la ciudad de Troya la siguiente exhortación: «¡Oh hijos de los helenos! ¿Cuándo llegaréis a vuestras casas después de destruir la atalaya de Ilión?»
>
> Abandonando yo mi lecho amoroso con solo el peplo, como una muchacha doria, a pesar de acudir en súplicas a la venerable Ártemis, nada conseguí, ¡infeliz de mí! (914-38; trad. de A. Medina).

Pero es en *Las troyanas* donde se escenifica el cuadro más vivo del terror y la crueldad de la guerra. La literatura griega desde la *Ilíada* en adelante se había ocupado mucho de la guerra, pero la guerra siempre se había visto desde el punto de vista de los hombres que luchaban en ella: los héroes aqueos, el soldado de fortuna Arquíloco, el partisano aristócrata Alceo, el espartano auténtico Tirteo. Esta obra presenta la guerra desde el punto de vista de las mujeres capturadas; los personajes son una abuela real, Hécuba, que en la obra se entera de la muerte de una hija y un nieto; una princesa soltera, Casandra, que es tomada como amante por el comandante griego; una madre, Andrómaca, que es asignada como concubina al hijo del hombre que mató a su marido y cuyo hijo pequeño es despeñado desde la muralla. El coro que cavila desesperadamente sobre su destino representa a toda una población femenina vendida como esclava tras la matanza de sus hombres (un castigo que Atenas había infligido a la ciudad de Escione seis años antes y a la isla de Melos el invierno anterior).

Puede haber pocas dudas acerca de que la obra se origina en la preocupación por la situación de Grecia destrozada por las guerras, pero sólo con dificultad puede mantenerse la opinión de que es un ataque específico contra el imperialismo ateniense. Para una cosa, el coro, especulando sobre su destino último en Grecia, ruega por llegar a «la sagrada tierra de Teseo» (209), y no «a las corrientes del Eurotas» (210), el río de Esparta. Y, para la otra, la cuestión fundamental planteada por la discusión entre Hécuba y Helena, la de la responsabilidad de la guerra, queda sin respuesta. El argumento de Helena es que Troya fue responsable, puesto que Hécuba dio a luz a Paris; Príamo, aunque los dioses advirtieron que Paris sería una antorcha para quemar Troya, no logró matarle. Esta argumentación suena débil en el contexto del sufrimiento que hemos visto en *Las troyanas;* pero el público había visto el *Alejandro* como la primera de la secuencia de obras que dichas *Troyanas* corona, tal obra se preocupaba precisamente de esta cuestión y parece que sugería que Helena no se equivocaba del todo. Como las obras «patrióticas», las obras «antibelicistas» de Eurípides son complejas y ambiguas.

No menos ambiguo es el tratamiento de la guerra en *Ifigenia en Áulide.* La acción da una imagen de la cobardía moral y de la ambición personal de Agamenón, tan viva que muchos han tomado el discurso de Ifigenia aceptando el sacrificio por la causa panhelénica como el irónico símbolo de Eurípides de la locura de la guerra: una muchacha inocente que da la vida por consignas burdas en las que nadie cree menos ella. Pero este tema, la unidad panhelénica contra los bárbaros, no es sólo un *leitmotiv* de la obra, sino también una política urgida por muchas voces en los últimos años de la guerra que vio a Atenas y Esparta competir por la ayuda persa.

La obra es una sombría tragedia sobre la guerra, pero contiene una escena que muestra una faceta completamente distinta del genio de Eurípides, una escena que por la ligereza de su tratamiento y su explotación de los matices de la situación social prefigura el ambiente de la comedia de Menandro. Es el encuentro de Clitemnestra y Aquiles. La reina ha llevado a su hija a Áulide creyendo que Aquiles se va a casar con ella. Pero Aquiles no ha oído hablar de esa propuesta de matrimonio; Agamenón mintió a Clitemnestra para conseguir que trajera a su hija para ser sacrificada. Clitemnestra y Aquiles no se han visto nunca, pero, dentro de la tienda real, ella le oye anunciarse buscando a Agamenón; sale para conocer a su futuro yerno. Él se siente nervioso en presencia de una mujer hermosa (se las arregla para decírselo) y con la educación de una gran dama hace que él se relaje:

CLIT.: No es asombroso que tú no me conozcas, ya que no me habías visto antes. Pero alabo que respetes la compostura.

AQU.: ¿Quién eres? ¿A qué viniste a la reunión de los dánaos, tú, una mujer entre hombres armados de escudos?

CLIT.: Soy hija de Leda, Clitemnestra es mi nombre, y mi esposo es el rey Agamenón.

AQU.: Bien has dicho en breve lo fundamental. Pero no es decoroso para mí conversar con mujeres.

CLIT.: Quédate. ¿Por qué escapas? Pon tu derecha en mi mano, como primicia de unas bodas felices.

AQU.: ¿Qué dices? ¿Darte a ti la mano? Temería a Agamenón si tocara lo que no me es lícito.

CLIT.: Muy lícito es, puesto que vas a desposar a mi hija...

AQU.: ¿De qué bodas hablas? Me quedo atónito, mujer. Acaso por una equivocación anuncias extrañas novedades.

CLIT.: En todos es natural esto de avergonzarse al ver a sus nuevos parientes y al oír hablar de su boda (823-40; trad. de C. García Gual).

Por fin se dan cuenta de que ambos están en un malentendido y la obra vuelve a tomar su tono predominante de triste predicción. Pero sólo esta escena sería suficiente para sugerir que Eurípides fue un precursor de Menandro, una afirmación que de hecho se hace en una frase incompleta de una alejandrina *Vida de Eurípides:* «... hacia la esposa, y el padre hacia el hijo, y el sirviente hacia el amo, o los asuntos de desgracias —vírgenes violadas, niños sustituidos, reco-

nocimientos por medio de sortijas y collares. Pues éstos son los nervios de la Comedia Nueva, y Eurípides llevó a la perfección estos medios dramáticos» [81].

El galanteo forzoso de un dios a una doncella, las complicaciones traídas por el parto (normalmente en secreto) del retoño resultante, y el reconocimiento final del alto linaje del niño: éstos eran los lugares comunes de la genealogía heroica; parece que Eurípides los utilizó como fórmula de intriga de una serie de obras (hoy perdidas) que explotaban las posibilidades con habilidad de virtuoso. Pero hay una obra que se conserva que está basada en esta fórmula y de hecho sugiere, en claro perfil, la forma de la futura Comedia Nueva. El *Ión* nos presenta a una doncella princesa vencida por un dios (Creusa, por temor a su padre, abandona al hijo de Apolo), y a un nivel más bajo, una muchacha seducida por un pretendiente humano (Juto recuerda su amorío con una muchacha local en las orgías dionisíacas de Delfos). Toda la obra gira en torno a la sustitución de niños (Apolo coloca a su hijo con Creusa junto a Juto, convenciéndole, desde su templo oracular, de que Ión es su propio hijo ilegítimo) y una de las señales por las que Creusa reconoce a su hijo Ión es por un collar de serpiente de oro. Y aunque gran parte de *Ión* tiene un tono serio, hay al menos una escena que es innegablemente alta comedia: la escena del falso reconocimiento en la que Juto, engañado por el oráculo, toma a Ión por hijo suyo, e Ión, agobiado, toma a Juto por un supuesto burlador o quizá loco. Como la escena de Clitemnestra y Aquiles, ésta depende de la *agnoia,* ignorancia de identidad, la fuente principal de la Comedia Nueva; de hecho, en *La muchacha que se corta el pelo,* de Menandro, la diosa Agnoia pronuncia el prólogo. Los poetas de la Comedia Nueva reconocieron su deuda; un personaje de *Los árbitros* de Menandro propone recitar un discurso de *Auge,* una obra de Eurípides que, como aquella en la que aparece el hablante, giraba en torno a identificaciones por medio de prendas dejadas junto a un niño [82]. Y un personaje de una obra de Filemón dice el verso: «Si estuviera seguro de una vida de ultratumba, me colgaría —para ver a Eurípides»— [83].

Pero no es sólo la ingenuidad de sus argumentos de intriga y la sofisticación de su tono lo que preludia en Eurípides el teatro de Menandro y Filemón; también desarrolló un estilo conversacional para sus personajes que estaba más cerca del discurso ordinario que todo lo que hasta entonces se había oído en los escenarios áticos. El diálogo de los personajes de Eurípides, aunque aún sujeto a las exigencias del metro y el decoro del género trágico, crea una ilusión de discurso cotidiano, perfectamente adecuado a las figuras y situaciones no heroicas de su teatro. De hecho, cuando evita la metáfora sostenida, lucha por la claridad, la precisión y lo oportuno, el estilo a veces gira hacia lo prosaico. Aun así, esta superficie llana está inteligentemente tramada, como señaló Aris-

---

[81] Von Arnim, 1913, 5, col. VII.

[82] Menandro, *Epitrépontes,* 1125.

[83] Cf. 130 K.

tóteles: «la mejor ocultación del arte es componer seleccionando palabras del discurso cotidiano, como hace Eurípides, que fue el primero que señaló el camino» *(Retórica,* 1404b5).

Un instrumento efectivo de los propósitos de Eurípides fue su gradual relajación del trímetro yámbico, que (como vimos *supra,* pág. 349) proporciona un índice *grosso modo* para fechar las obras. En el metro estricto del trímetro de Esquilo, la aparición de dos sílabas breves en sucesión (y *a fortiori* de tres) se evitó todo lo posible; en Eurípides está admitido más frecuentemente a medida que se desarrolla su estilo. Ello no sólo dio a su diálogo un sonido mucho más natural (pues en la conversación griega, como queda claro por los primeros diálogos platónicos en los que se aspira a reproducir el discurso natural, son frecuentes las series de sílabas breves), también le permitió emplear nuevas combinaciones sintácticas y hacer extensas ampliaciones del vocabulario del diálogo hablado. La lista de estas ampliaciones es larga; predominan dos tipos. El primero se compone de verbos compuestos a base de preposiciones, que en su mayoría tienen en griego dos sílabas breves: *apo, dia, meta,* etc. Los prefijos preposicionales de estas palabras limitan y dirigen la acción expresada por el verbo principal a una actitud o contexto determinados; su precisión permite a Eurípides hacer distinciones lógicas, y también diferenciaciones psicológicas sutiles. El segundo tipo consiste en nombres y adjetivos que proporcionan al diálogo trágico el nuevo diálogo intelectual del debate sofístico, por una parte, y, por otra, palabras cotidianas para designar objetos de la casa y situaciones de la vida doméstica [84]. En las *Ranas,* «Eurípides» se burla del estilo heroico y metafórico de Esquilo y afirma que el poeta debería «expresarse en términos humanos» *(anthropeios,* 1058); esto es exactamente lo que hizo Eurípides.

Es característico de esta paradójica figura el ser también un gran poeta lírico. Plutarco nos cuenta que algunos de los supervivientes del desastre ateniense en Siracusa, vagando por el campo tras la batalla, recibieron comida y bebida a cambio de cantar algunos de sus poemas *(Vida de Nicias,* 29). Y su *Vida de Lisandro* contiene la historia (inmortalizada por Milton) de que en 404, cuando estaba en la balanza el destino de la derrotada Atenas, los generales peloponesios se distrajeron de sus proyectos de esclavización y destrucción por la representación, en un banquete, de la párodo de *Electra* (167 y sigs.): «Sintieron, dice Plutarco, que sería un acto bárbaro aniquilar una ciudad que daba tales hombres». Estas historias pueden no ser ciertas, pero son elocuentes testimonios de la fuerza de la reputación de Eurípides como poeta lírico.

También en este campo fue un innovador. Ya no podemos evaluar el estilo musical innovador que adoptó del poeta ditirámbico Timoteo (cf. pág. 271);

---

[84] Algunos ejemplos: *hypotithemi* (sugiero), *anakalypto* (revelo), *epigameo* (caso en segundas nupcias), *metagrapho* (reescribo), *isotes* (igualdad), *anomia* (falta de ley), *philotimia* (ambición), *paradoche* (tradición), *sphagida* (hacha de carne), *ochetos* (acequia), *sanida* (tabla), *diabrochos* (empapado), *mysaros* (asqueroso), *kerkida* (lanzadera).

lo único que podemos decir es que en unos pocos pasajes de la tardía lírica de Eurípides, las repeticiones y la vaguedad sintáctica sugieren que la música se ha hecho más importante que la letra (la misma impresión se deduce de la despiadada parodia en las *Ranas,* 1309 y sigs.). Pero están perfectamente claras otras dos innovaciones: la transferencia de gran parte de la representación musical del coro *(stasimon)* a actores individuales *(monodia)* y el relativo despegue de las odas corales propias del contexto dramático.

El intercambio lírico entre actor y coro *(kommos)* había sido un rasgo del estilo trágico desde el principio (cf. el gran *kommos* de *Coéforas,* pág. 319) y aparece regularmente en Eurípides (a menudo en la párodo, por ejemplo, *Las troyanas,* 121 y sigs., *Orestes,* 140 y sigs., *Ión,* 219 y sigs.). Pero igual de frecuentes son las arias líricas de un solo actor y los diálogos líricos entre dos (ambos raros en Sófocles y existentes sólo en forma rudimentaria en Esquilo). El diálogo lírico es usado frecuentemente para momentos muy emotivos, como las escenas de reconocimiento (Ifigenia-Orestes en *I. T.,* 827 y sigs., Ión-Creusa en *Ión,* 1445 y sigs., Helena-Menelao en *Helena,* 625 y sigs., esta última blanco de una devastadora parodia en las *Tesmoforiantes* de Aristófanes, 911 y sigs.). Las monodias despliegan una rica variedad de pasiones y reacciones dramáticas: el himno nupcial de burla de Casandra con su oculto tono de profecía funesta *(Las troyanas,* 308 y sigs.); los insultos y vengativas amenazas del cegado Poliméstor *(Hécuba,* 1056 y sigs.); el «canto de trabajo» de Ión mientras lleva a cabo sus deberes de acólito délfico *(Ión,* 112 y sigs.), y, en la misma obra, la confesión de Creusa y su acusación de Apolo (859 y sigs.); la más innovadora de todas, el relato elaborado y adornado del esclavo frigio sobre el atentado contra la vida de Helena en *Orestes* (1369 y sigs.).

Los estásimos corales están menos firmemente ligados a su contexto dramático que los de Sófocles y Esquilo (aunque siempre hay una excepción a cualquier afirmación sobre Eurípides: en este caso es *Bacantes).* A veces, de hecho, especialmente en las obras «románticas», la relación parece tenue y se convierte en materia de discusiones entre eruditos; pero la opinión de que las odas tardías de Eurípides son interludios musicales completamente desconectados del contexto va demasiado lejos. La conexión es normalmente más de tono que de fondo; en *Las troyanas,* las odas corales no están vinculadas directamente con la acción escénica precedente o subsiguiente sino que son variaciones sobre un tema fundamental: la tragedia de la caída de Troya. De la misma manera, el estásimo de *Electra* que celebra las glorias del escudo de Aquiles (432 y sigs.) da agudo relieve a la naturaleza no heroica del retorno de Orestes a Argos. A menudo los poemas corales recrean un ambiente y fondo religiosos que, al faltar en la acción, se necesitan para dar a la aparición divina final cierto peso (ésta es quizá la función de la oda a la Gran Madre en *Helena,* 1301 y sigs., y la celebración del nacimiento de Apolo en *I. T.,* 1234 y sigs.). El contenido de muchos poemas corales es, como tantas cosas en Eurípides, un indicio sobre el futuro. Son insistentemente pictóricos: la evocación del tem-

plo de Delfos *(Ión,* 184 y sigs.) y la del paisaje atravesado por la enlutada Deméter *(Helena,* 1801 y sigs.), el relato del vellocino de oro de Atreo en *Electra* (699 y sigs.). Todos estos pasajes, con su plenitud de detalles y colorido sensuales, apuntan el camino hacia los cuadros de género tan queridos por los poetas alejandrinos, especialmente Teócrito.

Pero en cuanto trágico fue como Eurípides dejó su marca en Grecia y en el mundo. A pesar de sus fallos en otros aspectos, dice Aristóteles, es «el más trágico de los poetas»; el contexto sugiere que este juicio se refiere específicamente a una preferencia por los finales desgraciados, pero es válido en un sentido más amplio. Pues en su representación del sufrimiento humano Eurípides lleva al límite lo que un público puede soportar; algunas de sus escenas son casi inaguantables. Los macabros detalles de la muerte de Penteo en *Bacantes,* de la princesa en *Medea,* de Egisto en *Electra,* son típicos del asalto a los sentimientos del público por Eurípides. Y el lamento funerario de Hécuba sobre el cuerpo destrozado de Astianacte es obra de un poeta decidido a no perdonarnos nada. «Pobre niño, qué horriblemente fue destrozada tu cabeza por los muros que construyeron tus padres... los mechones que tu madre peinaba y besaba; de ellos sale ahora el brillante destello del hueso machacado y de la sangre...» *(Troyanas,* 1173 y sigs.). En el drama de Eurípides, la situación del hombre es más indefensa que en la visión trágica de los otros poetas; sus obras no dan indicio alguno de propósito divino en el sufrimiento humano y sus personajes no son ya héroes que en su desafío del tiempo y del cambio retan a los dioses, sino víctimas de la pasión y las circunstancias, de un mundo que no cabe esperar que comprendan. La única virtud útil en un mundo así es el sufrimiento silencioso, y esto es lo que Taltibio recomienda a Andrómaca cuando se lleva a su hijo. «Deja que ocurra así... lleva tu dolor y pena con nobleza *(eugenos)*..., estate callada, adáptate a tu destino...» *(Troyanas,* 726-27, 737).

La desesperante visión trágica era profética; el mundo se hizo digno de Eurípides cuando el caos de la Grecia del siglo IV preparó el camino para la conquista macedónica y los grandes reinos helenísticos. En ese mundo nuevo, donde la desaparición de la ciudad-estado libre redujo la estatura de lo individual, donde los inmensos reinos helenísticos hicieron sus guerras dinásticas, encerrados, como los dioses de Eurípides, en conflicto aparentemente interminable, en esa era de incertidumbre, duda y ansiedad, Eurípides se ganó por fin el aplauso y la veneración que le habían sido negados en vida. Y gracias a su adaptación por el dramaturgo romano Séneca, que trasladó al latín en forma exagerada su visión psicológica, su forma retórica, su explotación de lo chocante y macabro y, sobre todo, su melancólico sentido del hombre como víctima, fue Eurípides, y no Esquilo o Sófocles, cuya musa trágica presidió el renacer de la tragedia en la Europa renacentista.

6. TRÁGICOS MENORES

Para nosotros, la tragedia griega empieza con *Los persas* de Esquilo (472 a. C.) y acaba con las representaciones póstumas de *Edipo en Colono* de Sófocles y *Bacantes* de Eurípides, ambas inmediatamente anteriores al cambio de siglo; hemos heredado del final de la Antigüedad y de Bizancio una selección de la obra de tres poetas trágicos que representa, demasiado inadecuadamente, el espléndido florecer de este arte nativo ateniense en el gran período de la democracia imperial. Pero por supuesto hubo otros poetas trágicos, que compitieron con los tres canónicos durante su vida. La mayoría nos son conocidos principal o únicamente como blanco de los abusos de Aristófanes: Morico, cuya pasión era la buena vida (βίον γενναῖον, *Avispas,* 506) y, especialmente, las anguilas *(Ac.,* 887); Teognis, cuyos fríos versos son comparados con las nieves y ríos helados de Tracia *(Ac.,* 138 y sigs.); y Morsimo, cuyos grupos de obras ganaron, para aquellos lo suficientemente insensatos como para haberlas copiado, el castigo ejemplar en la vida futura: yacer entre excrementos junto con los perjuros y los que maltratan a sus padres *(Ranas,* 151 y sigs.). Pero tres poetas trágicos del siglo v, Ión, Critias y Agatón, consiguieron cierta importancia en su época y, aunque sólo se conservan fragmentos de sus obras, destacan como personalidades literarias señaladas.

Ión de Quíos compitió por vez primera en las Dionisíacas de la 82.ª Olimpíada (451-448 a. C.); consiguió el tercer premio el año que Eurípides ganó el primero con *Hipólito* (428). En una ocasión en que se le concedió el primer premio, se dice que suministró vino de su isla natal a toda la población ateniense. Escribió memorias en prosa, *Epidemiae (Visitas);* un fragmento *(FGrH* 392 F 6) narra una historia deliciosa de Sófocles en un banquete al que asistió en Quíos de camino, como uno de los diez generales, hacia la flota ateniense que sitiaba Lesbos (441). Los fragmentos de las tragedias de Ión (que incluyen un *Agamenón*) son desgraciadamente todos cortos; ningún pasaje extenso nos da una idea de su estilo. Pero sí tenemos una estimación de sus logros poéticos por un crítico muy posterior —el autor del tratado *Sobre lo sublime* («Longino»)—.

> Y ¿qué?, ¿en la poesía lírica, preferirías ser tú Baquílides más que Píndaro y en tragedia Ión de Quíos más que Sófocles? Pues los unos no tienen faltas y escriben siempre con elegancia y finura, pero Píndaro y Sófocles, a veces, lo abrasan todo con su ímpetu, pero también se apagan incomprensiblemente y caen en los defectos más desafortunados. Además, ¿cambiaría alguien que estuviera en su sano juicio una sola tragedia, el *Edipo,* por ‹todas› las tragedias juntas de Ión? [85].

[85] «Longino», 33, 5; tr. al ingl. D. A. Russell, en Russell y Winterbottom, 1972, 493.

Un tío de Platón, Critias, quien, como figura destacada entre los Treinta Tiranos, impuso el reinado del terror en Atenas tras la rendición a Esparta en 404 y murió luchando contra la renaciente democracia en 403, tiene asignadas por nuestras fuentes tres obras que algunos adjudicaron a Eurípides. Otra obra, *Sísifo,* es citada específicamente como suya; se conserva de ésta un importante discurso. Su habilidad como poeta queda clara en los impresionantes fragmentos de su poesía elegíaca *(IEG* II 52-56), y como Platón, una vez en un diálogo temprano *(Cármides* 162d) y otra vez en uno tardío *(Critias* 108b) parece indicar una trayectoria como poeta trágico, bien puede ser el autor de las obras debatidas: *Tennes, Radamante* y *Pirítoo.* Unos treinta fragmentos del *Pirítoo* han sobrevivido. Trataba del rescate por Heracles de Pirítoo y Teseo del Hades; Pirítoo fue castigado con la cárcel en una silla de roca por su intento de secuestro de Perséfone, y Teseo permaneció lealmente a su lado. Tenemos lo que parecen ser los primeros dieciséis versos de la obra, un vigoroso comienzo dramático en el que Éaco, guardián de la puerta del Hades, reta a Heracles, que se identifica orgullosamente y revela que ha sido enviado a otra misión imposible, la captura de Cerbero. Del *Sísifo* procede el famoso discurso que hizo que Critias fuera alineado por la tradición doxográfica posterior entre los ateos. Sísifo mismo, el tramposo que engañó incluso a la muerte, describe los orígenes de la religión. La vida del hombre era al principio anárquica (ἄτακτος) hasta que fueron prescritas leyes y sanciones. Pero cuando los infractores empezaron a no cumplir la ley, no violenta sino clandestinamente, entonces algunos hombres sabios «inventaron para los mortales el miedo a los dioses... introdujeron la divinidad... un espíritu imperecedero... que había de oír toda palabra pronunciada y ver cada acto realizado... la más placentera de las doctrinas... escondiendo la verdad con una falsa historia...» (fr. 19 Snell).

Agatón, cuya celebración de victoria en 416 a. C. fue utilizada, muchos años más tarde, como escenario del Banquete de Platón, parece haber sido un poeta mucho más innovador de lo que se deduce de los fragmentos conservados de su obra, que en su mayor parte son retóricos *jeux d'esprit* o clichés morales sabiamente expresados. De acuerdo con Aristóteles *(Poét.,* 1451b19) fue el primer poeta que abandonó los temas míticos (e históricos) por argumentos y personajes completamente inventados, y fue también *(ibid.* 1456a) el primero que introdujo letras corales que no tenían nada que ver con el argumento y de hecho podían encajar en cualquier tragedia: *embolima* las llama Aristóteles, «interpolaciones». Como Eurípides, dejó Atenas por Macedonia en los últimos años de la larga guerra, cuando la ciudad, desgarrada por facciones internas y enfrentada a la perspectiva de la derrota, recurrió a medidas cada vez más desesperadas. Y en *Las ranas* de Aristófanes, producida en 406, el dios Dioniso pronuncia, con un chiste sobre el nombre del poeta, la dolorida despedida de la ciudad: «Se ha ido y me ha dejado —un poeta excelente *(agathós),* al que sus amigos echarán mucho de menos» *(Ranas,* 84).

Estos versos proceden de una escena que, a pesar de la situación cómica —el afeminado Dioniso, vestido con la ropa de Heracles, enfrentándose a su demasiado masculino modelo—, tiene un trasfondo serio: es una especie de réquiem cómico de la tragedia del siglo v. Dioniso está de camino al Hades para resucitar a Eurípides; necesita, dice, un «poeta listo». Heracles le pregunta qué tienen de malo los vivos —Iofonte, el hijo de Sófocles, por ejemplo—. Dioniso admite que tiene algún mérito, pero sospecha que está utilizando todavía la obra de su padre: una razón para esperar un poco y también para no resucitar a Sófocles en lugar de Eurípides. Agatón se ha marchado, Jenocles (que ganó el primer premio en 415 contra *Las troyanas* de Eurípides) es despedido con un insulto, Pitángelo es ignorado y la muchedumbre de «jóvenes afeminados» que llevan a cabo charlatanas tragedias a la manera de Eurípides a millares son rechazados con una sabrosa metáfora característicamente aristofánica: «bárbaros charlatanes, que, una vez que se les concede un coro, apenas hacen una escapada hacia la tragedia y desaparecen —busca lo que puedas, no encontrarás un poeta fecundo (γόνιμον)...» *(Ranas,* 93 y sigs.).

Esta lúgubre estimación por el dios acerca del festival trágico parece que fue profética. Durante todo el siglo IV compitieron nuevos poetas trágicos en las Dionisíacas y Leneas, pero, aunque eran extraordinariamente productivos (se nos dice que Astidamante escribió 240 obras, y Cárcino, más joven, 160), no hicieron suficiente mella en los tiempos posteriores como para asegurar la conservación de su obra. Muchos de ellos son citados y algunos alabados por Aristóteles y en su propia época fueron admirados; de hecho, Astidamante (cuya primera victoria fue en 372) fue honrado con una estatua de bronce en el teatro diez años antes de que el estadista Licurgo tributara los mismos honores a Esquilo, Sófocles y Eurípides. Invitado a componer la inscripción para la estatua, Astidamante creó algo tan jactancioso, que su nombre se hizo proverbial: «te alabas como Astidamante». Los magros fragmentos contribuyen poco a explicar su gran popularidad. Plutarco destaca su *Héctor,* pero la única cita segura de esta obra está lejos de ser tranquilizadora. Procede claramente de una versión dramática de una de las mayores escenas de Homero, el encuentro de Héctor y Andrómaca; Héctor dice a una sirvienta: «Llévate mi casco para que el niño no se asuste» (fr. 2 Snell), y esta elección de tema, aunque habla a gritos de la confianza en sí mismo de Astidamante, plantea dudas acerca de su juicio.

Un reto tan directo a Homero en su propio terreno es algo con lo que los grandes poetas trágicos del siglo v parecen haber sido muy cautos; aunque bebieron grandes tragos de los poemas épicos del ciclo, son raras las adaptaciones de material trágico procedente de la *Ilíada* y la *Odisea* [86]. Pero una obra que nos ha llegado en el corpus de Eurípides, *Reso,* presenta una versión dramática de los acontecimientos del libro X de la *Ilíada:* la captura del espía

[86] Las perdidas *Rescate de Héctor* (Esquilo) y *Nausícaa* (Sófocles) se cuentan entre las excepciones.

troyano Dolón por Ulises y Diomedes y su victoriosa incursión en el campamento troyano para matar a Reso, el aliado tracio de los troyanos recién llegado. La adscripción de esta obra a Eurípides fue cuestionada en la Antigüedad y el debate se mantiene en los tiempos modernos. Si es de Eurípides, la infrecuencia de resolución en el trímetro exige una fecha temprana (anterior a *Alcestis*). Por otra parte, muchos rasgos del estilo y de la acción escénica sugieren que si es de Eurípides pertenece a una etapa mucho más tardía de su trayectoria. Pero es más probable que sea un producto del siglo IV. El gran número de papeles con texto (once, cf. *Fenicias*) en la más corta de las tragedias conservadas (996 versos), la rápida sucesión de escenas cortas, la completa ausencia de pronunciamientos gnómicos, las complicadas entradas y salidas de los vv. 565-681, la ocupación del papel de Afrodita por la diosa Atenea para burlar a Paris, el hecho de que el conjunto de la acción figura que transcurre de noche, todo esto, y aún más cosas, parece testimoniar una fase postclásica de la tragedia, que ha abandonado los ideales de economía del siglo V a cambio de una profusa y variada exhibición de escenas excitantes por sí mismas. El *Reso* parece luchar por ese ideal de «variedad» (ποικιλία) mantenido como modelo para el poeta trágico en un fragmento de una obra satírica de Astidamante: «el poeta inteligente debe ofrecer la complicada liberalidad por así decirlo de una cena abundante...» [87].

El discípulo y amigo de Aristóteles, Teodectes, fue orador y poeta trágico, autor de cincuenta obras: es quizá significativo que tres de los pasajes en los que Aristóteles le cita estén en la *Retórica* y uno en la *Política*. Se conservan unos 65 versos; puesto que, desafortunadamente, la mayoría proceden de la colección de máximas morales de Estobeo, la impresión general es de sentimiento voluble y versificación hábil. Sin embargo, Ateneo conserva una remodelación de un *tour de force* de Eurípides, que ya había sido imitado por Agatón —la descripción por un campesino analfabeto de las letras que componen el nombre de Teseo (fr. 6 Snell)—; y Estrabón cita un pasaje en el que Teodectes atribuye la piel negra y el pelo abundante de los etíopes a la acción del sol (fr. 17 Snell).

También Carcino es citado en la *Poética* (1455a26), pero por escribir al menos una de sus obras sin que se viese la acción; parece que escribió una escena que hubiera pasado el escrutinio oída o leída, pero que, vista en un escenario, contenía una contradicción flagrante. Aristóteles también se refiere a su utilización de prendas de reconocimiento en su *Tiestes* (1454b23), y por la *Retórica* (1400b9) sabemos que su Medea era juzgada por la muerte de sus hijos y que esgrimía una defensa sofística. No queda más que un resto de sus versos, pero un descubrimiento reciente de papiro testimonia su altura casi clásica a ojos de sus contemporáneos. En *Aspis* de Menandro, el esclavo Daos hace el papel de un hombre vencido por la desesperación al conocer la noticia

[87] Fr. 4 Snell. Sin embargo, el metro eupolídeo parece indicar procedencia cómica.

de la enfermedad mortal de su amo; desgrana toda una serie de clichés trágicos, en la que una cita de Esquilo va seguida de «Carcino dice: 'Pues en un solo día un dios hace desgraciado al hombre feliz'» (417 y sigs.).

Daos cita un verso de otro poeta trágico contemporáneo, que es mencionado por Aristóteles: Queremón (411). Aristóteles le cita como uno de los ἀναγνωστικοί, lo cual se ha considerado que significa que sus obras eran escritas para ser leídas o recitadas más que para la representación. Sin embargo, el contexto *(Ret.,* 1413b8 y sigs.) sugiere que Aristóteles quiere decir sólo que Queremón, a diferencia de algunos de sus competidores más retóricos, es tan efectivo cuando es leído (ἐν ταῖς χερσίν) como en el escenario [88]. Su estilo se caracteriza por ser ἀκριβής, «afinado, preciso», y los fragmentos (unos 75 versos) exhiben una riqueza de detalle descriptivo y una especial insistencia en el color que parece casi alejandrina. Una descripción famosa (fr. 14 del *Eneo*) de muchachas descansando tras una danza dionisíaca (inspirada por las *Bacantes* de Eurípides, 678 y sigs.) da alguna idea de su calidad pictórica, sensorial:

> Ella estaba tumbada, con el tirante bajado, mostrando su blanco pecho a la luz de la luna. Otra había expuesto con la danza su costado izquierdo —desnuda mostraba una vívida pintura a la mirada del aire—... Otra desnudaba la belleza de sus brazos al abrazar el cuello femenino de una compañera. Otra, en fin, desgarradas sus ropas, mostraba bajo sus pliegues sus muslos...

Una nota de respiro cómico es la pulsada por los trágicos ofrecimientos de Dionisio, tirano de Siracusa (no mencionado por Aristóteles), el cual, se nos dice, consiguió una victoria en Atenas en 367. A juzgar por el desprecio universal expresado hacia su poesía por escritores posteriores, este premio debió de ser un gesto político conciliatorio por parte de los atenienses. Aunque compró lo que pretendían ser las tablillas de escribir de Esquilo, no pudo conseguir una inspiración mejor de ellas que cualquiera que fuese lo que inspiró el patético verso: «Oh, dolor, he perdido a una esposa útil» (οἴμοι γυναῖκα χρησίμην ἀπώλεσα, fr. 10 Snell). Y nos preguntamos qué sentiría el público cuando uno de sus personajes anunciaba: «Pues la tiranía es la madre de la injusticia» (fr. 4 Snell).

Tampoco mencionado por Aristóteles (de hecho su debut debió de tener lugar tras la muerte del filósofo) es un poeta trágico llamado Mosquión, del que nos gustaría saber más. Resucitó una antigua costumbre, el drama histórico (véase págs. 291 y sig.): tenemos un fragmento de tres versos de su *Temístocles,* y una de sus obras, los *Fereos,* trataba de la muerte de Jasón, el terrible tirano de Feras en Tesalia. El fragmento más interesante (6) es un discurso, de 33 versos de largo, que es la última variación de un tema a menudo explota-

---

[88] *IG*[2] v 2118 registra una representación (siglo III) del *Aquiles Tersitocno* de Queremón por un atleta actor.

do por los dramaturgos áticos —la historia del progreso humano—: el discurso de Prometeo *(P. E.,* 436 y sigs.), el famoso primer estásimo de *Antígona,* el discurso de Teseo en *Suplicantes* de Eurípides (201 y sigs.), incluso el discurso de Critias sobre la invención de la religión, pertenecen a esta tradición. La *Kulturgeschichte* de Mosquión sigue las pautas habituales al principio: los hombres vivían como bestias, en cuevas, sin el beneficio del cereal, el vino o los metales; pero se añade un detalle nuevo y sensacional a su descripción del estado primitivo: el canibalismo. «Los débiles eran el alimento de los fuertes.» Finalmente, el tiempo trajo consigo la era de los descubrimientos que transformaron la vida humana, debiéndose esto o bien al pensamiento de Prometeo, a la necesidad o a «la larga experiencia instruida por la naturaleza». Entre las marcas de la civilización está la costumbre de enterrar a los muertos: éste es presumiblemente el punto del discurso en la situación dramática explotado por esta obra (para la cual no tenemos título). Los trímetros son regulares, extremadamente, pues las innovaciones de Eurípides se han abandonado; en los 33 versos no hay resoluciones.

Aunque la tragedia vivió aún en Atenas y otros lugares durante el siglo III a. C. y aún más (la última inscripción que registra una victoria con una «nueva tragedia» pertenece a la década de los veinte del primer siglo a. C.) [89], de ella sólo nos quedan algunos nombres. Del conjunto del período, de Atenas y los teatros construidos por todo el mundo griego en los siglos IV y siguientes, de las extendidas actividades de los gremios de «los artistas de Dioniso» en el mundo helenístico, incluso de Alejandría donde la llamada Pléyade creó tragedias con profusión (se dice que de Licofrón hay 46 ó 64, de Filieo 42) tenemos menos de 50 versos que se consideraron dignos de conservarse. Citando a Sir Denys Page, «Nada en la historia de la transmisión del teatro griego es más notable que el carácter temprano, la totalidad y la permanencia del eclipse de la tragedia helenística» [90].

[89] *Fouilles de Delphes,* III, 2, 67. «Trasicles el Ateniense... compitió en su propia tierra con una nueva tragedia y resultó vencedor...» (177 Snell).

[90] Page, 1951c, 37.

XI

LA OBRA SATÍRICA

En las tradiciones dramáticas clásicas parece haber una tendencia recurrente a presentar el teatro serio y la burda farsa en inmediata yuxtaposición. Del mismo modo que, por ejemplo, la tragedia romana iba seguida de *exodia* (normalmente compuestos de farsas atelanas), las obras japonesas 'No', de *Kyogen,* y la tragedia isabelina de jigas, así, durante al menos la mayor parte del siglo v a. C., las tres tragedias de una trilogía iban seguidas por una obra satírica, compuesta por el mismo autor, siendo la única excepción conocida el *Alcestis* de Eurípides de 438 a. C., presentado en lugar de una obra satírica y por tanto denominado obra «prosatírica». La mayoría de las obras satíricas se perdieron en la Antigüedad; sólo se conserva *El Ciclope* de Eurípides en la tradición manuscrita. Sin embargo, los modernos descubrimientos de papiros han incrementado notablemente nuestro conocimiento del género.

Los principales rasgos de la obra satírica eran:

1) Utilización invariable de un coro de sátiros; son éstos pequeñas criaturas campestres, mitad cabra y mitad humanas, elementales y a menudo cómicamente grotescas. Van acompañadas normalmente por su padre Sileno, que es un personaje dramático por derecho propio, pero que también funciona como corifeo.
2) Utilización de argumentos mitológicos, con disfraces mitológicos como fuente principal de humor.
3) Ausencia de sátira abierta o encubierta sobre personas o acontecimientos contemporáneos.
4) Utilización del mismo lenguaje, métrica y recursos dramáticos que la tragedia, modificados por requisitos especiales del género: lenguaje coloquial y obsceno ocasionalmente, bailes ruidosos, etc. De alguna manera se observa una mayor libertad métrica que en la tragedia: a veces no se tiene en cuenta la regla de Porson y se admiten anapestos cíclicos fuera del primer lugar del verso yámbico.

5) Uso de relativamente escasos estereotipos de situaciones, temas y caracterizaciones.
6) Tono típicamente vivo, con rasgos ocasionales de farsa y procacidad.
7) Longitud relativamente corta, como en *El Ciclope* de Eurípides (ligeramente más de 700 versos).
8) Los datos de que disponemos parecen indicar que las obras satíricas ocasionalmente parodiaban elementos de las tragedias que las precedían.

Demetrio, *De elocutione,* 169, describe la obra satírica como «tragedia lúdica», un fino aforismo para la específica naturaleza del humor satírico, que deriva en gran parte de la humorística reutilización del lenguaje y de la dramaturgia de la tragedia, de la parodia del mismo mundo mitológico poblado por los mismos dioses y héroes y del despropósito creado por la intrusión de Sileno y los sátiros en dicho mundo. Por tanto, en un sentido más amplio, el humor de las obras satíricas se compone de burlas de la tragedia, desde luego para proporcionar un alivio cómico.

Este asalto cómicamente subversivo de la tragedia toma muchas formas. La obra satírica representa, sobre todo, una comedia de incongruencias. Los sátiros son criaturas elementales, a la vez duendes y subhumanos, perpetuamente interesados en la gratificación inmediata de sus apetitos, perezosos, arrogantes cuando están seguros de sí mismos, cobardes cuando no lo están. En un *Eneo,* o quizá *Esqueneo* satírico, posiblemente de Sófocles, se presentan a una competición atlética (el premio es la mano de la hija del rey) con esta autodescripción:

> Somos los hijos de las ninfas, devotos de Baco y vecinos de los dioses. Todo arte que valga la pena está encarnado en nosotros: la lucha con lanza, el combate cuerpo a cuerpo, la equitación, la carrera, el boxeo, los mordiscos, las tretas; en nosotros encontraréis el canto musical, la profecía erudita sin trampa, el conocimiento lúcido de la medicina, la medida de los cielos, la danza, el saber del mundo del más allá. Eh, ¿es estéril este acopio de conocimiento? Todo esto está a vuestra disposición —sólo si nos entregas a tu hija.

Casi invariablemente estos sátiros son introducidos en una situación mitológica en la que no tienen lugar legítimo, creando una incongruencia que inicialmente es absurda y divertida, y que puede ser explotada aún más. Un incidente que en la *Odisea* se caracteriza por cierto espanto y horror y por el sufrimiento de personajes simpáticos, y que sirve de parábola de la barbarie y la civilización, es dramatizado por Eurípides en *El Ciclope.* Estos valores se conservan en la obra, pero la presencia de Sileno y los sátiros proporciona una constante oposición cómica. Así, por ejemplo, cuando Ulises trata de emborrachar a Polifemo, Sileno intenta robar el vino y los sátiros prestan su asistencia cómicamente inefectiva a Ulises cuando está tratando de cegar al ogro. La presencia del coro de sátiros representa otra función en esta y otras obras similares. Da

un halo de irrealidad a una situación por lo demás penosa, señalando con ello al público que los problemas de Ulises no tienen por qué tomarse en serio. Así, cuando éste llega por primera vez a la isla del Ciclope, ve a los sátiros y exclama con razón que ha tropezado con una especie de Tierra de Nunca Jamás dionisíaca: «Parece que hemos invadido la polis de Dioniso» (99).

El cómico asalto de la obra satírica a la tragedia toma otras formas. Una técnica consiste en crear un momentáneo tono que recuerda a la tragedia, y luego destruirlo deliberadamente. En *El Ciclope* Ulises hace un llamamiento digno y a la vez serio a la merced de Polifemo, y luego Sileno irrumpe con una de sus observaciones típicamente estúpidas (313-15). De la misma manera, en los *Dictiulcos* de Esquilo, Sileno busca intimidar a Dánae para que se case (quizás pretende parodiar una situación seria de la tragedia *Polidectes*), y ella pronuncia una réplica en miniatura del lamento de una heroína trágica (773-85). Pero luego acaba con un intempestivo «Eso es todo lo que tengo que decir».

A menudo se trata cómicamente a los héroes de las tragedias. Un héroe o villano que aparece en la tragedia con una grandeza mayor que en la vida real, en la obra satírica aparece o bien como un personaje serio rodeado de absurdos incongruentes, por lo que su propia seriedad queda humorísticamente fuera de lugar, o bien como una figura cómica. La primera técnica es la que se emplea en *El Ciclope.* Ulises mismo es tratado con completo respeto, pero el humor viene dado por el hecho de que, a pesar de su exclamación inicial de que ha sido arrojado al reino de Baco, reacciona con mortal seriedad ante una situación que percibimos algo inferior a la seriedad completa: el Ciclope es esencialmente un espantajo estrepitoso de cuento de hadas. En otras obras satíricas, los héroes griegos tradicionales pueden ser presentados como seres ridículos y burlescos. Así, en *Sindeipnon,* de Sófocles [1], los señores de la guerra aqueos se enzarzaban en una riña cómicamente degradante en un banquete, y uno de ellos, quizá Ulises, recibía el contenido de un orinal sobre la cabeza. Heracles era un personaje habitual de las obras satíricas, y a menudo estaba caracterizado como comedor, bebedor y lujurioso gargantuesco.

Si la obra satírica considera humorísticamente a los héroes importantes de la tragedia, y quizá los ideales del heroísmo en un sentido algo más general, también exhibe una actitud despreciativa hacia algunas de las actitudes características de la tragedia. Por ejemplo, en la tragedia se presenta con tolerancia a la astucia y al engaño, especialmente en las obras de rescate de Eurípides, *Ifigenia entre los tauros* y *Helena,* que tienen otros puntos de contacto significativos con la obra satírica e incluso pueden ellas mismas, como *Alcestis,* ser prosatíricas (cf. pág. 359). En otros casos, cuando aparece en la tragedia un hombre astuto, normalmente se le representa como sin principios y peligroso. Pensamos en el demagogo anónimo del *Orestes* de Eurípides, y sobre todo en Ulises en obras como el *Filoctetes* de Sófocles, y *Hécuba* e *Ifigenia en Áuli-*

[1] Los datos antiguos oscilan entre *Sindeipnon* y *Sindeipnoi.* Si la obra es satírica, *Sindeipnon* es el título más probable, puesto que *Sindeipnoi* implicaría un coro no de sátiros sino de aqueos.

de de Eurípides. Pero en muchas obras satíricas, como *Icneutas* e *Ínaco* de Sófocles y *Autólico, El Cíclope* y *Sísifo* de Eurípides, el argumento gira en torno a tergiversaciones astutas, y en ellas es a menudo el héroe un hombre listo o un tramposo. Muchas obras satíricas tratan argumentos sutiles para vencer a ogros, monstruos, y otros villanos, y esquemas de robo y cambio astutos, y tenemos todas las razones para creer que éstos eran presentados como tolerables o hasta admirables. A los griegos siempre les gustaron las historias de grandes engaños, y la obra satírica parece haber alimentado a menudo ese gusto. También el héroe de muchas obras satíricas era algún tramposo del tipo de Ulises (que es un héroe de obras satíricas con la misma frecuencia con que hace de malo en la tragedia), Autólico, Sísifo y el dios patrón de los trucos y robos, Hermes. Otros personajes mitológicos señalados por su astucia a veces también pueden aparecer caracterizados como tramposos en obras satíricas, como Edipo en *Esfinge* de Esquilo y Prometeo en su *Prometeo Pírceo.* (Sabemos que Prometeo fue presentado como un tramposo en algunas comedias: cf. Aristófanes, fr. 645, y Éupolis, fr. 456 K.) De la misma manera, los múltiples defectos morales de Sileno y los sátiros parecen haber sido considerados con más tolerancia que condena, un agudo contraste con la moralidad de la tragedia.

Esta tendencia a usar la obra satírica como tragedia burlesca, como medio de desarmar la tensión y ansiedad que la tragedia crea, fue llevada a sus últimas consecuencias en casos en que la obra satírica estaba ideada para parodiar elementos de la trilogía que la precedía. Esto es especialmente evidente en las obras satíricas de Esquilo, en las que el personaje principal de la trilogía reaparece en una situación cómica en la obra satírica que las cierra. Así Licurgo aparecía tanto en la trilogía de la *Licurgía* como en la siguiente, *Licurgo satírico,* y Edipo en la *Edipodia* y *Esfinge satírica.* En una variante de esta técnica paródica, la obra satírica presenta una contrapartida no sólo humorística de un personaje trágico, sino además una situación dramática que en la tragedia o trilogía es presentada seriamente, como en *Amimone,* la obra satírica creada con la trilogía danaide que incluía la conservada *Suplicantes.* Amimone, perseguida por los sátiros que querían reducirla a esclavitud sexual, pide ayuda y encuentra un protector en Poseidón (cf. Higino, *Fab.,* 169, 169A Rose). Esto presenta una situación paralela a las Danaides en *Suplicantes.* De la misma manera, es posible que *Dictiulcos* fuera presentada con una trilogía sobre Perseo que contuviera la tragedia *Polidectes,* y se ha sugerido que el intento de Sileno de casarse con Dánae parodia el de Polidectes en la tragedia.

Es posible que la confección de obras satíricas que parodiaban a las tragedias acompañantes persistiera tras la época de Esquilo. *Áyax* e *Icneutas* de Sófocles son fechadas normalmente a mediados o finales de los 440, y varias similitudes entre estas obras sugieren que fueron escritas juntas y que *Icneutas* parodia elementos de *Áyax.* La descripción en *Icneutas* de Apolo buscando su ganado perdido y a su ladrón recuerda nítidamente la de Ulises buscando

al asesino del rebaño aqueo; el coro dividido de sátiros que buscan *(Icn.,* 85 y sigs.) parece parodiar el coro dividido de marineros que buscan *(Áy.,* 866 y sigs.), y ambas obras concluyen con una escena de reconciliación.

Hay motivos más poderosos para pensar que Eurípides escribió su *Ciclope* como parodia de *Hécuba* [2]. La ceguera de Polifemo parodia la de Poliméstor incluso en detalles de la dicción (cf. *Héc.,* 1035 y sigs., *Cic.,* 663 y sigs.). Ambas obras se preocupan del problema del comportamiento civilizado, expresado en términos del *nomos.* Ambas contienen una defensa de la piedad basada en el idealismo que deriva en una fría disertación sobre la conveniencia. Si las dos obras se representaban juntas, hay un contraste irónico entre el rechazo por Ulises de la petición de Hécuba en la tragedia y su propia petición al Ciclope en la obra satírica. Poliméstor parece ser una invención de Eurípides, y su caracterización está modelada sobre la del Ciclope. Estas correspondencias sugieren que *El Ciclope* es una continuación cómica de *Hécuba,* y aunque no existe evidencia externa, es una idea atractiva que las correspondencias sean intencionales, es decir, que ambas obras se crearan en el mismo año.

Un rasgo notable de la obra satírica es la marcada dependencia de un repertorio limitado de temas, situaciones, elementos narrativos y caracterizaciones estereotipados; *El Ciclope* incorpora cierto número de estos estereotipos genéricos. Uno de ellos, la frecuente importancia de las trampas y los tramposos, ya se ha señalado. Un segundo, quizás el más frecuente de todos, es la derrota de ogros, monstruos y gigantes. Como en *El Ciclope,* y otras obras tales como *Cerción* de Esquilo, *Ámico* de Sófocles, *Busiris* de Eurípides y *Dafnis* o *Litierses* de Sositeo, el malvado es un ogro que importuna a viajeros hasta que comete el error de practicar sus mañas con un héroe de camino que le destruye.

En muchas de estas obras el malvado reta a los viajeros a una competición atlética o similar. El deporte y las competiciones también aparecen frecuentemente en obras satíricas con otro tipo de temas como *Teoros* o *Istmiastas* de Esquilo, en que los sátiros se apartan de Dioniso y deciden hacerse competidores de los Juegos Ístmicos, y *Eneo* o *Esqueneo* (posiblemente de Sófocles), sobre una competición atlética por la mano de la hija del protagonista.

Otro tema frecuentemente asociado a esta situación típica —el ogro que importuna a los viajeros— es el del abuso de hospitalidad. Éste está explícito en *El Ciclope* (cf. especialmente 299 y sigs.), y probablemente en obras similares. Pero este tema de la hospitalidad y su abuso también figuraba en obras satíricas con otros tipos de temas. En *Ínaco* de Sófocles, por ejemplo, Hermes viene primero aparentemente al reino de Ínaco disfrazado de extraño forastero (es descrito como *karbanos aithos,* «bárbaro moreno», *P. Oxi.,* 2369 II 26), e Ínaco le recibe hospitalariamente [3]. Entonces transforma a Ío, la hija de Ínaco,

[2] La fecha del *Ciclope* es debatida, cf. Sutton, 1974a. Los argumentos a favor de una fecha sustancialmente posterior a 424 (la probable de *Hécuba)* no son definitivos.

[3] Algunos piensan que el extranjero era Zeus en persona, pero ello es improbable si el extranjero aparecía en escena en las primeras escenas: los poetas trágicos se resistían a representar a Zeus

en vaca, e Ínaco y los sátiros, sin ser conscientes de su benevolente motivo, se indignan con toda la razón: probablemente su indignación era tanto mayor porque pensaban que había abusado de la hospitalidad. Pudo haber una ruptura similar en *Yambe* de Sófocles, una dramatización del *Himno homérico a Deméter,* si la obra contenía el incidente en el que el rey y la reina de Eleusis encuentran a Deméter bautizando a su hijo con fuego y malinterpretan su motivo.

De nuevo, muchas obras, como el *Ciclope,* sobre la derrota de los que importunaban a los viajeros, representaban el tema de la escapatoria o el rescate. Como Ulises, el héroe caía en las garras de un malvado y le destruía para recuperar su libertad. En estas obras los sátiros siempre podían ser introducidos como esclavos del malvado, liberados como parte del final feliz de la obra. Los datos en las pinturas de jarrones sugieren que en *Circe* de Esquilo compartían con la tripulación de Ulises una transformación a formas bestiales y una última liberación de ésta. Presumiblemente también era el caso de *Escironte* de Eurípides. La escapatoria y el rescate aparecían de muchas maneras: en las obras de Esquilo, por ejemplo, podemos mencionar la escapatoria de la bestialidad en *Circe,* de tierras extranjeras en *Proteo,* de esclavitud sexual de Sileno y los sátiros en *Amimone* y *Dictiulcos,* y de los pretendientes en *Ostologos*[4], y del mundo inferior en *Sísifo drapetes.*

Normalmente, como en *Ciclope,* los sátiros han sido separados a la fuerza de su amo natural Dioniso «cuyo servicio es la libertad perfecta», y se les permite volver a él al final de la obra. Sin embargo, Esquilo a veces invierte el proceso normal: en *Istmiastas,* los sátiros (por ahora, pues no sabemos cómo acaba la obra) buscan escapar de Dioniso, y en *Amimone* y *Dictiulcos* son ellos mismos los malvados que amenazan a la heroína.

Otro elemento narrativo frecuente es la magia y lo milagroso. Tomando, por ejemplo, las obras satíricas de Sófocles, podemos notar la aparición del «robot» cretense Talo en *Dédalo;* el posible bautismo de fuego en *Yambe;* una flauta mágica, y un gorro que confiere la invisibilidad, así como, por supuesto, la transformación de Ío en vaca en *Ínaco;* el crecimiento mágico de Hermes en *Icneutas;* la curación de la ceguera de Orión en *Cedalión;* un filtro mágico que confiere la inmortalidad en *Cofos,* etc. De la misma manera aparecían en obras satíricas como personajes brujas como Circe y Medea, magos como Proteo, y numerosos monstruos y seres fabulosos similares.

Todos estos estereotipos satíricos también pueden considerarse aspectos de una tendencia más general a emplear elementos que recuerdan a *Märchen* y cuentos de hadas. Pues muchos de los elementos narrativos hallados en las obras satíricas pueden relacionarse con motivos del folklore familiar. Así, por nombrar unos pocos, la *Esfinge* de Esquilo parece un concurso de adivi-

como personaje en escena. Por otra parte, si Ínaco y el extranjero no se encontraban en escena es difícil imaginar qué es lo que pudo llenar los primeros 280 versos de la obra.

[4] No hay razón real para dudar de que *Ostologos* fuera satírica, cf. Sutton, 1974b, 128.

nanzas, y su *Proteo* un «tramoyista de formas»; *Yambe* y *Cofos* de Sófocles presentan variantes del tema de la pérdida de la inmortalidad por locuras. *El Ciclope* de Eurípides, como otras obras satíricas sobre la destrucción de malvados que importunan a los viajeros, dramatiza una *variación de la situación* del «Sastrecillo valiente»: la derrota de un ogro por un héroe animoso e inteligente.

También en *El Ciclope,* que parece representativa de este tipo de obras, se conserva intacto el punto de vista original del cuento de hadas. Ulises es un simple héroe, y Polifemo un simple villano. La calidad de la venganza de Ulises apenas se pone en duda, ni por su brutalidad ni por su naturaleza fraudulenta. Incluso lo horrible del canibalismo de Polifemo y de su ceguera se presenta con la cómica exageración de un cuento de hadas, pretendiendo evocar el mismo estremecimiento de placer que los niños sacan de estas historias. Esto, como la irrealidad transmitida por la presencia de los sátiros, mantiene a la obra lejos de un efecto penoso fuera de lugar en su función de proporcionar un alivio cómico.

Pueden notarse otras dos características comunes a las obras satíricas. La primera es que muchas obras satíricas están ambientadas o en el campo o en escenarios exóticamente remotos: Asia Menor, Egipto, Libia, etc. En segundo lugar, casi por definición, una obra satírica debe tener un final feliz. En los pocos ejemplos en los que el poeta parece haber seleccionado un argumento que no acababa bien, ha tenido que adaptar su material para minimizar los aspectos desgraciados.

Si la tragedia afirma la existencia de algún tipo de orden cósmico, igual hace la obra satírica. Muchas obras satíricas acaban con la derrota de los villanos de uno u otro tipo, de manera que aun cuando la obra satírica sea tolerante con los defectos del coro o de la inteligencia, apenas es un género amoral. Sostiene un espejo cómico en el que se mira la tragedia, pero en lo más profundo reafirma los valores de ésta. Con todo su humor, por ejemplo, no deberíamos olvidar que *El Ciclope* no tiene una intención menos preventiva que su prototipo homérico.

El *Alcestis* de Eurípides fue presentada en 438 a. C. en lugar de la habitual obra satírica, y en ella se repiten un buen número de estereotipos satíricos: hospitalidad, rescate del cautiverio, utilización de temas folklóricos [5], cabalgata de borrachos y glotonería (ya que las escenas de banquetes cómicos no eran infrecuentes en las obras satíricas, por ej., *Sindeipnon* de Sófocles y *Sileo* de Eurípides) y la aparición de Heracles, un personaje satírico frecuente. También se encuentran en Eurípides, *Ifigenia entre los tauros* y *Helena,* elementos satíricos familiares: derrota de un malvado, violación de hospitalidad, trampas (que son más perdonadas que criticadas), y escenarios exóticos, y todo ello está combinado muy en la línea del *Ciclope.* El drama de Eurípides se creó introdu-

[5] Schmid-Stählin, I, 3, 537, nota 5.

ciendo temas satíricos en la representación trágica. Desde luego, puesto que estas obras se parecen a *Alcestis* en este aspecto, sería tentador considerarlas prosatíricas. Ello es especialmente cierto en *Helena,* puesto que al parecer parodiaba una tragedia del mismo grupo, *Andrómeda,* y que su tratamiento del heroísmo de Menelao tiene un aroma claramente cómico. La longitud de estas obras, especialmente de *Helena,* podría ser considerada como una objeción a esta teoría. Pero *Alcestis* ya es sustancialmente más larga que cualquier obra satírica conocida, y a la vista de la longitud de las obras posteriores de Eurípides en general, probablemente no es una objeción definitiva.

Es un hecho llamativo que la materia temática y las escenas típicas de las obras satíricas sean también las de la *Odisea:* incidentes que incluyen la derrota de malvados y ogros presentados con la misma polarización simple, fácil de identificar, entre el bien y el mal; el tema de la hospitalidad y su abuso, que funciona en obras como *Cíclope* como prueba en tornasol para identificar a los personajes simpáticos y antipáticos; utilización de la astucia y del hombre astuto como héroe; situaciones de escapatoria o rescate de cautiverio de hecho o inminente; utilización de elementos narrativos folklóricos, magia y milagrería, seres maravillosos y terribles, y escenarios exóticos para crear un universo eminentemente romántico. La *Ilíada* es sobre todo tristemente realista, y en contraste la *Odisea* es romántica. Aunque su intención no es en sí misma escapista, puede considerarse, puesto que contiene estos elementos, como último antepasado de toda la literatura occidental de evasión, novela y fantasía. Son precisamente estos elementos los que llegan hasta la obra satírica.

La obra satírica proporciona un alivio cómico permitiéndonos escaparnos del universo de la tragedia, que es realista en el mismo sentido que la *Ilíada,* a un mundo colorista y fabuloso de posibilidades sin límite. A la vez, puesto que es un mundo de fantasía palpable, y puesto que las reglas del juego hacen obligatorio el final feliz, podemos emocionarnos con las dificultades de los personajes satíricos sin sentirnos afectados o afligidos. Así, además de ser un universo romántico, es optimista. Por ello, la obra satírica presenta una visión rosada de la vida que equilibra la de la tragedia.

La tragedia también es realista en cuanto que reproduce las ambigüedades morales de la vida. El debate sin fin sobre los bienes y los males entre Creonte y Antígona es testigo del hecho de que el universo de la tragedia no está poblado por simples héroes y villanos. Al imitar a la *Odisea* empleando una simple polarización fácilmente comprensible de héroes y villanos, a menudo, en términos totalmente agónicos, la obra satírica ofrece un respiro ante la necesidad de enfrentarse a un universo complejo. Este contraste se plantea dramáticamente en el caso de *Hécuba* y *Cíclope.* Poliméstor y Polifemo son ogros similares destruidos por sus víctimas, que descargan su venganza con un especial salvajismo. En *Hécuba,* con artificios como la profecía final y la creación de cierta medida de simpatía hacia Poliméstor cuando se lamenta auténticamente por la muerte de sus hijos, Eurípides añade una complicación moral

arrojando duda sobre la calidad de la venganza de Hécuba, que retrospectivamente parece bárbara y ociosa. Pero en *Cíclope* se narra un incidente similar en los términos sencillos e incuestionables de un cuento de hadas. Es casi como si viéramos el mismo incidente dos veces, a través de los ojos de un adulto y de los de un niño. Esta relajación de la necesidad de responder a complejos problemas morales también debió de experimentarse como una forma de alivio.

Hemos visto que los hombres astutos y tramposos son a menudo personajes simpáticos de importancia en las obras satíricas. Desde luego, son tan comunes que el hombre astuto puede caracterizarse como héroe satírico, si es que lo hay. De nuevo, esto recuerda el contraste entre la *Ilíada* y la *Odisea,* pues el héroe trágico es notoriamente un descendiente directo de Aquiles, e igualmente el héroe satírico desciende de Ulises. Como Aquiles, el héroe trágico que consigue la grandeza porque autoafirma su heroísmo, está guiado por modelos exaltados y un tanto prohibidos. Ulises en la *Odisea,* sin embargo, es grande por razones completamente distintas: persistencia, sagacidad, confianza en sí mismo, habilidad, capacidad de adaptación y similares virtudes «de clase media». Después de que la tragedia presentara a individuos extraordinariamente poco comunes, a menudo grandiosos, la presentación por la obra satírica de virtudes más ordinarias fue experimentada posiblemente por el público como otra forma de alivio. Más aún, los grandes problemas planteados por la tragedia son genuinos y genuinamente terroríficos, mientras que el héroe satírico se enfrenta regularmente a monstruos de guardería infantil, como Polifemo, que son hombres de paja espantosos enviados para ser derrotados de una manera rutinaria y prevista.

Hacia 340 a. C. (cf. *IG,* II^2 22, 2320) los festivales dramáticos dionisíacos se reorganizaron, y a partir de entonces las obras satíricas se representaron independientemente de la tragedia. Así no volvieron a proporcionar el alivio cómico tras la tragedia, y probablemente no es una coincidencia que poco después de esta fecha aparezcan datos de un nuevo tipo de obra satírica, que mantenía el coro de sátiros pero que gravitaba en torno a la comedia contemporánea, abandonando los argumentos mitológicos a favor de la sátira contemporánea, y adoptando las técnicas dramáticas y la métrica de la comedia.

De estas obras, las dos más conocidas son *Agen* de Pitón y *Menedemo* de Licofrón. *Agen* fue escrita y representada a instancias de Alejandro, para satirizar y desacreditar a su caído ministro Hárpalo. Probablemente se representó en 324, cuando Hárpalo aún vivía y era una potente amenaza contra la seguridad interna del imperio de Alejandro; si es así, es un interesante ejemplo de la utilización de la literatura como propaganda política. *Menedemo* parece haber sido un libelo afable sobre la notoria frugalidad de este filósofo.

Hay datos de otras obras de este tipo. Aunque Sositeo es más conocido como recuperador de la obra satírica mitológica clásica, quizá en respuesta al auge de la poesía bucólica (cf. el epigrama de Dioscórides, *Ant. Pal.*, 7, 707), Diógenes Laercio, 7, 173, atestigua la existencia de una obra satírica pro-

bablemente ridiculizando al filósofo Cleantes, y el metro eupolídeo de un fragmento de *Heracles satírico* de Astidamante el Menor citado por Ateneo sugiere que debió de haber una obra similar.

La sugerencia de Wilamowitz de que *Ikarioi satyroi* de Timocles era una obra satírica y no una comedia media no es hoy en día popular [6], pero Ateneo, 9, 407d, parece que dice que Timocles el poeta cómico y Timocles el dramaturgo contemporáneo eran la misma persona, y no hay nada en los fragmentos de esta obra que no sea característico de otras obras satíricas tardías. Más concluyente es que los títulos compuestos de nombres plurales y *Sátiros* se reserven por lo demás a obras satíricas; las comedias con coros de sátiros, como *Dionisalejandro* de Cratino, recibieron diversos tipos de títulos. Así, si ésta fuera una obra satírica, debe estar equivocada la común sugerencia de que Pitón inventó este nuevo tipo de drama satírico, pues mientras *Agen* ridiculiza a Hárpalo por establecer un culto a su recién fallecida amante Pitionike, *Ikarioi* habla de ella como si aún viviera. Timocles, que de hecho fue virtualmente único en escribir tanto tragedias como comedias, y que posiblemente estaba trabajando aún en la época de la reorganización del festival (su nombre aparece en la inscripción citada *supra)*, estuvo admirablemente situado para hacer esta innovación.

---

[6] Wilamowitz-Moellendorff, 1962, IV, 688 y sigs.; el argumento más reciente de lo contrario es de Constantinides, 1969, 49-61.

XII

COMEDIA

1. INTRODUCCIÓN

«Se creó durante el arcontado de Eutino en las Leneas por Calístrato. Resultado, primero; segundo, Cratino con *Kheimazomenoi* (no conservada); tercero, Éupolis con *Noumeniai.*» Así reza el registro de nuestra comedia más antigua que se conserva, los *Acarnienses* de Aristófanes, y se refiere a una ocasión del año que llamamos 425 a. C. [1]. En esa época, Aristófanes y Éupolis estaban cerca del inicio de su trayectoria, jóvenes de veintitantos años; Cratino había conseguido su primera victoria en los festivales unos treinta años antes, y Aristófanes, en ascenso, podía retratar a su distinguido rival como figura de la historia literaria, entonces un despreciado y viejo vestigio con problemas con la bebida [2]. Ocurre que la primera fecha en la historia literaria es aún treinta años más antigua, en un año registrado como 486 a. C., cuando se estableció en Atenas un concurso de comedias como acontecimiento oficial en las Dionisíacas, y el ganador fue un tal Quiónides, un hombre recordado por la posteridad por poco más que eso.

Si Quiónides y Magnes son los hombres que hay que mencionar de la primera generación de escritores de la Comedia Antigua ateniense, como lo son para Aristóteles en la *Poética* (1448a34), entonces Cratino y Crates representan la segunda; Éupolis y Aristófanes son la tercera y última. Lo que sabemos de la Comedia Antigua aún depende, en una medida enorme, de la selección de once obras de Aristófanes que se conserva en copias medievales junto a una herencia de comentarios interpretativos, un corpus de escolios marginales que ha ofrecido una invitación perentoria a la erudición interesada y puede haber

[1] Ar., *Ac.*, hip. 1 Coulon: nada más se sabe de ninguna de las obras en concurso mencionadas, y se ha sugerido que el «no conservada» originariamente se aplicó a ambas.

[2] Ar., *Caballeros*, 526-36.

sido de decisiva importancia para mantenerse vivo el texto a través de los tiempos en los que se perdió tanta literatura [3]. En cuanto al resto, fragmentos de obras en papiros o comentarios recuperados por las excavaciones modernas, registros de representaciones en inscripciones, restos de teatros, obras de arte que representan máscaras, actores y coros, citas de obras perdidas y numerosas afirmaciones sobre obras y sus autores de fechas muy variadas y de distintos valores, todo este catálogo de material contribuye a la construcción de un estudio más completo y equilibrado que el que puede deducirse sólo a partir de Aristófanes, pero sigue siendo un estudio con un fuerte sesgo aristofánico. No podemos evitar contemplar el resto en términos de similitudes con Aristófanes y (aunque aún cautamente) de diferencias con respecto a él, y es bueno recordar esto desde el principio. Menandro es otra parte de la historia. Sus primeras obras fueron creadas más de sesenta años tras la última de Aristófanes, cuando ya se había transformado la forma de la comedia, como tantas otras cosas del mundo ateniense. Sin embargo, tiene su lugar aquí una referencia a Menandro y la Comedia Nueva porque debe admitirse que hallazgos muy sustanciales de textos en papiros publicados en el siglo xx tienen efecto sobre nuestras opiniones sobre la comedia en sus primeros tiempos. Los nuevos descubrimientos sugieren nuevas comparaciones y contrastes, pero también nos recuerdan, si nos molestamos en mirar hacia el tiempo anterior a los mismos, lo grandes que pueden ser las diferencias entre el conocimiento completo y el parcial y fragmentario.

Con toda su variedad de temas y de incidentes, las obras de Aristófanes tienen un modelo común básico: una idea revolucionaria, un camino para cambiar una situación que el héroe no tolerará, se lleva adelante contra la oposición y se persigue a través de algunas de sus consecuencias, que son buenas para algunos y malas para otros. En los *Acarnienses,* por ejemplo, un hombre que está harto de la vida en tiempo de guerra en Atenas hace un tratado personal con Esparta y se aferra a él, a pesar de todas las acusaciones de comportamiento traidor, para disfrutar de su monopolio de los beneficios de la paz —un mercado abierto para las importaciones, fiestas, celebraciones y la posibilidad de volver a su granja—. O en *Pluto:* el héroe se hace cargo del dios ciego de la Riqueza y, a pesar de la oposición de la Pobreza, consigue que la Riqueza recupere la visión por medio de una cura milagrosa, de tal manera que los hombres pobres pero honrados (como él, desde luego) puedan ser prósperos. Es característico de este tipo de comedia que los problemas que se tocan sean los del mundo público —paz contra guerra, distribución justa e injusta de la riqueza—, y que estos problemas estén simplificados y concretados trasponiéndolos al mundo privado de los particulares y sus familias. Entre otras cosas, el mundo público incluye la educación, moderna frente a tradicional, como en las *Nubes;* e incluye las artes de la representación, especialmente la tragedia, como en las *Tesmoforiantes,* las *Ranas* y otras.

[3] Véase *supra,* cap. 1, págs. 48 y sig.

Como los temas de las obras son variados, también lo son los personajes. Algunos, como Heracles y Dioniso, son figuras familiares del mito, y probablemente muchos oyentes los veían como viejos favoritos de las tablas: «Heracles chasqueado en su cena» se menciona como una rutina de repertorio en la comedia en las *Avispas* (60). Otros representan a gente real del presente o pasado (a los últimos se les puede ver en el Infierno, o convocados desde allí); y es una buena pregunta hasta qué punto son o fueron alguna vez estos personajes «reales» sacados de la vida cotidiana. El arte del retrato aristofánico se ha comparado acertadamente con el del moderno caricaturista de periódico; explota, y desde luego ayuda a crear, la imagen popular de los personajes públicos, y (de nuevo como el moderno caricaturista) presentará a veces un híbrido satírico entre la persona real y una segunda identidad imaginaria, como cuando Cleón en los *Caballeros* se convierte en esclavo paflagonio en la casa de Demos en la colina Pnix, el pueblo soberano. Demos, como John Bull o el Tío Sam, es una suma imaginaria de las cualidades de un miembro maduro del electorado. Aquí sirve para recordarnos que la tendencia muy común en los antiguos griegos de personificar conceptos, ya sea verbal o visualmente, en la comedia puede tomar la forma de traer la entidad personificada al escenario: así, la Reconciliación *(Diallagḗ)* es imaginada por el coro de los *Acarnienses* como una muchacha hermosa, justo la adecuada para montar una casa con ella en el campo (*Ac.*, 989); mientras en *Lisístrata* surge de hecho en un papel de aparición para reunir a atenienses y espartanos (1114 y sigs.). Desde el punto de vista de la comedia posterior, y por tanto de gran parte del drama moderno, el grupo especialmente interesante de personajes aristofánicos es el gran grupo de caracteres ficticios ordinarios (y no tan ordinarios) en sus relaciones cotidianas sociales o profesionales, que van desde personajes dirigentes, como Estrepsíades en las *Nubes,* hasta la portera de una casa de huéspedes y su amigo en las *Ranas* (549 y sigs.). Estrepsíades nos interesa aquí no como héroe cómico que tiene aventuras con Sócrates, sino más bien en el papel que se le da al iniciarse la obra, un hombre con un hijo adolescente cuya forma de vida no puede soportar. Si a su público esta gente le parecía a menudo familiar y conocida, aún había maneras de recordar su especial identidad como personajes de escena y sus remotos orígenes como parte de unos ritos. Los actores cómicos, como todos los demás, llevaban máscaras; pero también había un traje cómico tradicional, con vientre y nalgas acolchados y (para los varones) un falo de cuero que se llevaba por fuera del pantalón que mostraba por debajo ropas cortas y que, de acuerdo con Aristófanes, podía utilizarse para hacer reír a niños pequeños [4]. Este traje, que está documentado en representaciones contemporáneas de Aristófanes, puede rastrearse en el arte hasta una época

[4] *Nubes,* 539: el falo, como el acolchado *(Ranas,* 200), podía ser citado y utilizado para juegos escénicos cómicos o dado por supuesto o ignorado; sobre chistes para niños, cf. Éupolis, *Prospaltioi,* 244 K.

muy anterior a los textos que tenemos, como la tradición de coros hechos de criaturas salvajes (animales, pájaros, insectos, peces), una herencia que Aristófanes mismo asociaba con la comedia antigua en la persona de Magnes, y que había de explotar imaginativamente en sus propias obras [5].

La variedad de efectos visuales es algo que el lector de Aristófanes aprende a captar con la imaginación; el atractivo de la música y la danza se ha perdido irreparablemente, aunque el modelo y el lenguaje de las letras aún pueden evocar una respuesta; y en su retrato de Cratino en los *Caballeros* Aristófanes recuerda dos canciones del antiguo maestro que eran temas populares y se convirtieron en el último grito de las fiestas (529 y sigs.). De escribir letras de canciones a diálogos a una escala corriente y sin afectación del discurso cotidiano, el poeta cómico del siglo v tiene todo un vocabulario de distintas formas expresivas a su disposición, y, dentro de ellas, como un modelo cómico, puede ser a la vez imitador y creador; puede dar lugar a risas y sugerir críticas. Una importante línea de desarrollo en comedia, que puede verse en Aristófanes en el contraste entre sus últimas obras, las *Asambleístas* y *Pluto,* y las primeras, es la tendencia a despegarse de esta escritura tan colorista y «poética» hacia una forma mucho más uniforme y naturalista, que será perfeccionada al final por Menandro. Pero para la comedia anterior, la alternancia entre canto y discurso, entre coro y actores, es algo vital y orgánico, y no se puede apreciar adecuadamente su naturaleza sin al menos alguna consideración de las formas que adopta esa alternancia.

2. MODELOS ESTRUCTURALES EN LA COMEDIA ANTIGUA

El modelo más sencillo en la comedia aristofánica, y básico para su estructura, es una alternancia en la forma A B A' B', en la que A y A' son letras de respuesta recíproca, y B y B' son bloques de versos, ya sea de voces habladas o para ser recitados con alguna forma de acompañamiento a la manera de lo que en general se llama «recitativo»: el término técnico es *sicigia yámbica* cuando la letra se entrelaza con el trímetro yámbico del soliloquio y el diálogo normales; y *sicigia epirremática* cuando aparecen los versos tetramétricos más largos, anapésticos trocaicos y yámbicos [6]. No todo Aristófanes está escrito en sicigias: por ejemplo, en los prólogos, antes de que lleguen los coros, hay secuencias de escenas sin intervención de letras de cantos; la composición episódica, en escenas marcadas por letras no vinculantes o ausentes, está especial

[5] Magnes: *Caballeros,* 520 y sigs. (véase *infra,* pág. 400 y nota 21).

[6] «Recitativo» significa, en el lenguaje del profano, algo entre discurso y canto; pero, dado que hubo una forma así de dicción, aún no está claro hasta qué punto era variada, p. ej. para diversos tipos de tetrámetros o distintos estilos dentro de un tipo: para un breve estudio, véase *DFA,* 156 y sigs., esp. 164.

mente favorecida al final de las obras; y estas secuencias tienen a veces efectos equilibradores, aunque sólo sea porque algunos efectos cómicos quedan realzados por la repetición. Pero el modelo de sicigia en cuatro partes es básico; su orden puede variar, prolongarse, y embellecerse de distintas maneras; un gran volumen de obras de crítica se centran en intentos de definir y explicar sus distintas manifestaciones en relación con el contenido y diseño dramático de las obras, y en especial de proyectar a partir de aquellos rasgos que parecen más genuinamente tradicionales hacia un prototipo de comedia o manifestación cómica. Toda esta línea investigadora surge en gran parte de la búsqueda de los orígenes y desarrollo de la comedia ática por Zieliński (1885); algunos sucesores importantes son Mazon (1904), Pickard-Cambridge (*DTC:* 1927, rev. 1962), Gelzer (1960), Händel (1963) y Sifakis (1971). El estudio puede iniciarse con provecho en la parábasis coral, un rasgo característico de las obras del siglo v de Aristófanes que está ausente de las dos obras conservadas del siglo IV, *Asambleístas* y *Pluto.*

En su forma completa, la parábasis coral tiene siete partes. Se compone de una sicigia epirremática precedida de un bloque de versos de metro largo, comúnmente tetrámetro anapéstico, con su propia introducción y su conclusión a juego. Todo el esquema puede por tanto escribirse A B C D E D' E'; pero hay varias maneras de reducirlo, y siempre está reducido cuando se utiliza para una segunda parábasis dentro de una obra. En la parábasis principal de los *Caballeros* (498-610) la correspondencia entre forma y contenido es particularmente estrecha. En la sicigia, las dos letras de canto, D D', son himnos en miniatura, en los que el coro de caballeros invoca primero a Poseidón, luego a Atenea; los dos epírremas, E E', son cada uno dieciséis versos de tetrámetros trocaicos (tanto el metro como la longitud, dieciséis versos o veinte, ambos múltiplos de cuatro, son canónicos); el primer tema es la alabanza del valor y las virtudes tradicionales de los caballeros; el segundo, un relato eufórico del éxito reciente y nuevo de sus caballos en el desembarco de caballería en una costa enemiga. En esta obra de tiempo de guerra (424 a. C.) parte del atractivo es el tópico del llamamiento al sentimiento popular, pero el coro puede ser un coro cómico tanto como la representación de la caballería y los atenienses de clase alta que servían en ella, y la victoria que esperan especialmente es la victoria en el festival (591-94). En cualquier caso, la acción dramática de la obra está en suspenso. La ruptura con lo que ha habido antes está marcada, aquí como en otros sitios, por la breve obertura que hemos llamado A, que ve al héroe salir del escenario como un deseo de buena suerte, e invita al público a «atender a nuestros anapestos» (B C). La identidad dramática de los caballeros no se olvida del todo (507 y sigs.), pues, «si cualquiera de los dramaturgos cómicos de antaño hubiera tratado de hacernos avanzar *(parabainein)* para enfrentarnos con el teatro y decir versos, no lo habría conseguido fácilmente», pero ahora, continúan, el poeta merece apoyo como un valiente hombre sincero con el que tiene enemigos en común. Sin embargo,

esencialmente, los versos son una advertencia para Aristófanes y una llamada a una acogida favorable (final de B hacia C) que pende de la excusa de una defensa: ésta es la primera obra, tras un debut dramático tres años antes, que Aristófanes representó bajo su propio nombre [7]. La apología incluye, entre otras cosas, la celebrada descripción por Aristófanes de Cratino y otros poetas cómicos que ya han sido mencionados.

La referencia a «nuestros anapestos» y la utilización del término *parabainein* que acabamos de señalar sugerirían por sí mismas lo que confirman con abundancia las obras conservadas y los fragmentos reconocibles: a saber, que para la tercera generación de escritores de Comedia Antigua y sus públicos una parábasis como la que hemos descrito era un componente establecido de una obra, con ciertas convenciones familiares. Pero la relación entre convención e innovación no siempre estaba adecuadamente equilibrada, y hay algunas maneras en las que la vemos inclinarse a uno u otro lado. Las cinco primeras obras, los *Acarnienses,* los *Caballeros,* las *Nubes,* las *Avispas,* la *Paz,* fueron creadas sucesivamente en los años 425-421, las *Nubes* y la *Paz* en las Dionisíacas y las demás en las Leneas. De éstas, los *Acarnienses,* los *Caballeros* y las *Avispas* tienen una parábasis completa, pero en la *Paz* hay una sin epírremas (o sea A B C D D'); en las *Nubes,* donde las otras obras tienen sus anapestos, la versión revisada que se conserva ofrece un solo bloque de versos en otra variedad de metro de parábasis, el eupolideo (o sea B por B C). Cada vez, con interesante consecuencia, los anapestos o su equivalente presentan un tipo de discurso literario, una apología del poeta, que puede decirse en primera persona como si lo hiciera él o en la manera que hemos ejemplificado más arriba para los *Caballeros;* aunque en los *Acarnienses* (628 y sig.) Aristófanes hace que el coro afirme que él no ha creído conveniente antes anunciarse a sí mismo. Aquí podemos anotar con las obras completas los datos de un comentario sobre una obra perdida *(¿Anágiros?)* publicado por vez primera en 1968, que da algunas citas en secuencia de los anapestos y las letras de canto y los tetrámetros trocaicos de una sicigia [8]. Las cuatro obras completas de fines del siglo v son las *Aves* (414, Dion.), *Lisístrata* (411, (?) Len.), las *Tesmoforiantes* (411, (?) Dion.) y las *Ranas* (405, Len.). De éstas, sólo las *Aves* tiene la forma de parábasis completa; en las *Tesmoforiantes,* la sicigia se reduce a un solo epírrema (E por D E D' E'); en *Ranas* hay sencillamente una sicigia; en *Lisístrata* (614-705) hay una estructura cuidadosamente equilibrada que incluye dos pares de epírremas de diez versos que parece una variante especial para una obra con un coro que representa a doce hombres más doce mujeres

---

[7] Aristófanes no era el único en hacer que otros produjeran sus obras, y siguió haciéndolo (p. ej., *Ranas).* No sabemos por qué se hacía esto, pero podemos aceptar que los rivales y los críticos pudieran censurarlo: véase *DFA,* 84-86, con Platón Com., 99-100 K, y *P. Oxi.,* 2737, fr. 1, ii, 10 y sigs. (= *CGFP**, 56, 44 y sigs.).

[8] *P. Oxi.,* 2737 (véase nota anterior).

en dos mitades opuestas [9]. La apología, que fue tan importante anteriormente, ha desaparecido, incluso donde, como las *Aves* y las *Tesmoforiantes*, hay anapestos para acomodarla. También ausente de *Lisístrata*, las *Tesmoforiantes* y las *Ranas* está la segunda parábasis, que, aunque más corta y más variable de forma, es un rasgo regular de las primeras obras, partiendo de que los *Acarnienses* es un caso especial [10]. Notamos al principio que *Asambleístas* (creada en 393 ó 392) y *Pluto* (388) no tienen parábasis.

A veces se cree que la parábasis es una especie de fósil, una supervivencia de los remotos orígenes en un ritual, que ella ha conservado y de alguna manera transmitido a otras partes de la comedia, en la medida que éstas hacían evolucionar el modelo que su propio equilibrio preciso marca tan claramente. Lo que vemos en Aristófanes es entonces el final de una larga historia: este componente de la obra, que es exclusivamente coral y no hace nada por avanzar la acción dramática, está en decadencia a medida que el interés por la acción dramática organizada crece y el papel del coro disminuye. Es más fácil suscribir la segunda parte de esta opinión que la primera, aunque aún tendríamos que tener cuidado en suponer que el proceso de decadencia era necesariamente tan claro como nos hace creer el limitado grupo de datos que tenemos. De hecho, hay otro pretendiente bien establecido, algunos dicen que aún más fuerte, como elemento arquetípico de la comedia. Es el debate formal, para el cual el nombre de *agón*, como terminología mucho más técnica, es un legado del siglo XIX. En una forma canónica, el agón tiene epírremas equilibrados en tetrámetros en los que los dos principales presentan sus argumentos (E); cada uno de ellos llega a una conclusión, como los anapestos de la parábasis, para la cual el término tradicional es *pnigos*, «ahogo» (P); también cada uno viene preludiado por una exhortación a la igualdad *(katakeleusmós)* por el coro (K); cada mitad del debate, constituido así, tiene una de las dos odas líricas (O), y toda la secuencia queda rematada por la sección de conclusión, como la de los anapestos de la parábasis, a saber la *sphragís* o «sello» (S). Así, la alternancia básica de oda y epírrema está elaborada en la forma O K E P O' K' E' P' S. Si ahora recordamos la disposición simplificada del modelo básico de una obra que nos sirvió hace un momento, «una idea revolucionaria se lleva a cabo contra la oposición...», entonces podemos decir que un *agón* en la primera parte de la obra tiende a acomodarse al principal problema dramático. Pero desde el principio Aristófanes es el dueño del esquema, no su esclavo.

En los *Acarnienses*, la idea revolucionaria de un tratado de paz personal con Esparta levanta la poderosa oposición, y podría esperarse que hubiera ofre-

---

9 Sabemos de otras obras en las que el coro estaba dividido de manera similar, como entre ricos y pobres en Éupolis, *Marikas* (421 a. C.), pero no se conserva lo suficiente para mostrar la forma de sus parábasis: véase Webster en *DTC*, 160; y para *Marikas (P. Oxi.*, 2741), *CGFP*, núm. 95, 29 n.

10 La representación coral en *Ac.*, 971-99, quizá puede verse como un híbrido entre una segunda parábasis y el tipo de oda que sería lo normal en ese sitio: Sifakis, 1971, 35.

cido un tema adecuado para un *agón* epirremático completo, pero no es así: la defensa principal de Diceópolis sobre sus acciones, cuando llegamos a ella, es un discurso en trímetros yámbicos basado en el famoso largo discurso de Télefo en la obra perdida de Eurípides, *Télefo,* de 438 a. C., y el conjunto de la unidad (490-625), que a veces es llamado cuasi-agón, es formalmente una sencilla sicigia de cuatro partes, con dos partes corales parejas en metros docmios y una escena yámbica posterior, más o menos en equilibrio con la del discurso. Luego los *Caballeros* tiene dos *agones* epirremáticos, uno antes de la parábasis principal y uno después; las *Nubes* tiene dos, ambos en la última parte de la obra; en la *Paz* «no hay, estrictamente hablando, agón ni en tema ni en forma», etc. [11]. Pero, por muy trazadas que estén las definiciones, el modelo se mantiene de manera verificable, y aún es reconocible en las obras del siglo IV reducido a la mitad de sí mismo o menos: *Asambleístas,* 571-709, muestra la forma O K E P; y *Pluto,* 487-618, el papel del coro aún más reducido, tiene simplemente K E P para el debate entre Cremilo, a favor de devolver la vista a la Riqueza, y la figura de la Pobreza. A pesar de todas las variaciones, una estructura así, de forma regular y sencilla, podía imaginarse como el corazón de un drama primitivo para coro y actores, y como punto de crecimiento de las simetrías y equilibrios que se ven por todas partes en las obras. El problema de este ejercicio de imaginación, aun cuando los modelos que encontramos en Aristófanes puedan rastrearse hasta cierto punto en fragmentos, viene dado por las dos generaciones de obras perdidas; y Dover, que escribía en 1954, lo resaltó al decir: «no podemos extrapolar desde Aristófanes» [12]. Pero si la búsqueda de modelos de proto-drama debe hoy seguir siendo especulativa, el estudio de las relaciones entre forma y contenido en las obras conservadas debe ser más remunerador, pues los modelos están bajo presión, no sólo por las exigencias de la materia temática dentro de partes especiales de las obras, sino por las tendencias hacia el argumento organizado compuesto con las unidades que llamamos «actos» y lejos de la participación de un coro. Esa tendencia podemos seguirla hasta cierto punto por medio de las obras posteriores de Aristófanes hasta el *Díscolo* de Menandro y otras obras de la Comedia Nueva. Pero sigue faltando una generación en medio.

3. EL PRIMER TEATRO CÓMICO

Si recuperásemos algún día una serie de comedias fechadas hasta 486 a. C., seguiría siendo interesante preguntarse cuánto más de la literatura de la comedia podría o debería perseguirse. ¿Cuál fue el cambio fundamental que hizo que los cantos orgiásticos de *komodoí* se convirtieran en comedia, y cuán-

[11] *DTC,* 200.

[12] En *FYAT,* 139.

do ocurrió? Aristóteles se enfrentó al problema, y gran parte de los estudios modernos parten de las pocas observaciones suyas sobre la comedia primitiva que aparecen en la parte conservada de la *Poética*.

De acuerdo con Aristóteles, las fases en la evolución de la tragedia estuvieron marcadas por innovaciones asociadas con gente en particular (por ejemplo, Sófocles y la utilización del tercer actor); pero, para la comedia, los innovadores generalmente eran desconocidos, «puesto que al principio no se tomaba en serio» [13]. El reconocimiento oficial de la comedia en Atenas llegó «bastante tarde» (nuestra fecha es la de 486 a. C.), y para entonces, cuando se registran los nombres de los primeros poetas cómicos, ya tenía «ciertas características formales»; antes de ese momento, las representaciones corrían a cargo de voluntarios. La comedia, como la tragedia, se originó en la improvisación [14]. El modelo de «improvisación» que Aristóteles tenía en la mente parece ser el común a la cultura helénica y otras muchas, con corifeo y coro o grupo que le contesta: el corifeo inicia la ocasión y puede «improvisar» o componer oralmente; la respuesta del grupo se compone de antemano o es predecible; y por supuesto puede haber más de un corifeo y más de un grupo. Un modelo así puede ilustrarse con el lamento por Héctor en la *Ilíada* (XXIV, 719 y sigs.), donde hay cantores *(aoidoi)* para conducir el lamento, respondiendo las mujeres y, por último, todo el pueblo, mientras que a su vez Andrómaca, Hécuba y Helena intervienen con discursos que expresan su dolor personal. Ya sea cierto o no, Aristóteles vio la génesis de la tragedia en los «corifeos del ditirambo»; para la comedia pensó en los corifeos de los cantos fálicos *(phallikà)* «que aún se conservan como instituciones de muchas ciudades griegas». Pero la afirmación de haber dado lugar al drama cómico procedió de más de un rincón. Los megarenses del continente, observa Aristóteles, pretendían que la comedia surgió con ellos en tiempos de su democracia (i. e., en el período siguiente a la expulsión de la tiranía a principios del siglo VI); los megarenses de Mégara Hiblea en Sicilia también optaban a ello basándose en que Epicarmo, que fue «muy anterior a Quiónides y Magnes», procedía de allí; y hubo algunos argumentos etimológicos dudosos sobre «drama» y «comedia» para apoyarse [15]. No es sorprendente que, cuando rastreara en la comedia de su propio tiempo, Aristóteles encontrase en el elemento de invectiva e insulto personal rasgos llamativos de la comedia primitiva, que parece que consideró como sucesor natural en este aspecto del desarrollo representado por Arquíloco y otros escritores de poesía de insulto personal [16]. El punto de partida de un

[13] Este párrafo cita los capítulos 3, 4 y 5 de la *Poética:* aquí 1449a37 y sigs., con 18 y sig. sobre Sófocles, y siguiendo desde 1449b1.

[14] *Ibid.*, 1449a9 y sigs.

[15] *Ibid.*, 1448a29-b2.

[16] *Ibid.*, 1449a2 y sigs.: en otras palabras, la comedia se convirtió en el medio natural para aquellos que anteriormente habían sido escritores de yámbicos. Véase también 1451b10 y sigs., y *Ét. Nic.*, 1128a16-31.

movimiento de separación de aquel concepto de escritura cómica es el único desarrollo sobre el que es preciso: «la composición de argumentos vino de Sicilia primero; de los atenienses, Crates fue el primero que se separó de la convención yámbica y escribió argumentos con temas de referencia general» (y no particular [17]).

Cuando hace proceder a la comedia de los *phalliká* tal como se los conocía en su época, Aristóteles de alguna manera está utilizando primitivos que se conservan para confirmar una hipótesis evolutiva. Pueden tomarse las descripciones de representaciones a cargo de *phallophóroi, ithypháIloi* y otros, reunidas por eruditos de la era helenística para indicar en qué pensaba [18]. Estas ceremonias tradicionales, que tienen sus paralelos en otras culturas, ofrecen cierto número de puntos de contacto con la comedia plenamente desarrollada: por ejemplo, los ejecutantes a veces llevan máscaras, y puede haber un importante elemento de invectiva e insulto que, como acabamos de observar, fue algo que chocó a Aristóteles como característico de la comedia primitiva. Lo que Aristóteles encontró escaso, y de lo que también carecemos nosotros, es cualquier registro de las fases del desarrollo que pudieron existir; y ello sigue siendo cierto aunque hagamos lo más posible a favor de los vínculos entre comedia y la hipotética proto-comedia a expensas de sus diferencias, y dejemos de lado hasta donde sea posible el hecho de que, en la época en que Aristóteles y sus sucesores hicieron sus observaciones, hubo grandes oportunidades para que las representaciones ostensiblemente primitivas hubieran absorbido elementos de la comedia formal en una fase desarrollada [19]. Brevemente, la derivación de la comedia hecha por Aristóteles es una hipótesis interesante y posiblemente correcta, pero no ofrece, y no podemos proporcionarlos adecuadamente, los medios por los que pudiera verificarse.

No sabemos hasta dónde, en caso necesario, habría llevado Aristóteles una definición de los *phalliká;* pero el cuadro que nos podemos imaginar de los *kómoi* que están posiblemente relacionados con la comedia es de interés creciente, como lo es su diversidad a medida que los datos de las pinturas en cerámicas y otras obras de arte van siendo explotados por el estudio intensivo y realzados por los nuevos descubrimientos. Entre los más antiguos que hay que citar y los más conocidos, están los vasos áticos que ofrecen una línea de antepasados de los coros teriomórficos de Aristófanes y otros: Sifakis (1971) incluye una admirable explicación de interpretaciones previas. Algunos ejemplos son un ánfora de Berlín (F 1830) y un enócoe del British Museum (B 509), ambos fechados en 500-480 a. C., que muestran a un flautista con dos miem-

[17] *Ibid.,* 1449b5 y sigs.: al mencionar a Sicilia, sin duda Aristóteles pensaba en Epicarmo y Formis, pensase o no en citar de alguna manera sus nombres.

[18] Los principales textos son de Sosibio (h. 300 a. C.: *FGrH,* 595 F 7), y Semo de Delos (siglo II a. C.: *FGrH,* 396 F 24); éstos son citados por Ateneo, 14, 621d-f, 622a-d, y traducidos y estudiados con otros en *DTC,* 132-47.

[19] Véase *DTC,* 132-47, con especial referencia a las contribuciones de Webster a la versión revisada.

bros del coro vestidos de gallo: el primero de los vasos los muestra envueltos en mantos, y quizá caminando, mientras que en el segundo están corriendo en un paso de danza. Otra ánfora de Berlín (F 1697) está fechada a mediados del siglo VI nada menos, y muestra a tres jóvenes imberbes con armadura montados a caballo de tres hombres con barba y con máscaras y colas de caballo: los caballeros atenienses, un siglo y cuarto antes de Aristófanes, usaban a éstos como coro cómico [20]. Desgraciadamente (y esto en general es cierto en los monumentos que nos ocupan) no hay nada que muestre qué ocasión recuerdan estas representaciones, o con qué culto estaban relacionadas. El jarrón de los caballeros fue pintado mucho antes de nuestra fecha (486 a. C.) del reconocimiento oficial de la comedia en las Dionisíacas, pero quizá podía suponer una representación aquí a cargo de los «voluntarios» mencionados por Aristóteles. Los dos dibujos de bailarines emplumados podrían ser de justo antes o justo después de 486, pero ya fueran miembros de coro cómico constituido, «voluntarios» o algo distinto, fueron pintados en vida de la primera generación de poetas cómicos áticos, y pueden por tanto darnos una buena idea del aspecto del coro en *Ornithes* de Magnes, cuyos aleteos son mencionados por Aristófanes, el futuro autor de las obras tituladas las *Aves* y las *Cigüeñas* [21]. Música, movimiento y color eran obvios elementos para explotar en coros de este tipo, y las *Aves* es un ejemplo destacado de lo que se podía hacer. Estos coros podían, como otros, haber generado una estructura fija de composición por alternancia con un corifeo; siendo muy marcadamente seres especiales (incluso jóvenes aristocráticos a caballo) se podía esperar que tuvieran algo especial que decir para presentarse y demorarse en su relación —pasada, presente o futura— con el público; pero se necesita algo más antes de que aparezca un modelo de acción dramática.

Otro grupo importante de monumentos se compone de vasos con bailarines con acolchados o exageradamente gordos (y a veces fálicos) cuya indumentaria parece relacionarles en primer lugar con los personajes humanos de la comedia ática clásica en su disfraz escénico convencional y en segundo lugar con sátiros y otros compañeros semi-animales de Dioniso. Destacan entre ellos los vasos *komos* corintios que son el objeto de un estudio específico de Seeberg (1971); son la fuente de algunas escenas que se han estudiado a menudo, desde un artículo muy influyente de Körte (1893), en beneficio de la evidencia que pueden proporcionar sobre dramáticas danzas dóricas primitivas, y, por tanto,

[20] Estos jarrones son los números 27, 26 y 23 del Inventario de Monumentos de *DTC*, 300 y sigs.; están ilustrados en este y otros muchos sitios, como Sifakis, 1971, láms. i, vi, vii-viii; Bieber, 1961, figs. 124, 123, 126; cf. Trendall y Webster, 1971, bajo 1, 12 y 1, 9.

[21] Ar., *Cabs.*, 520 y sigs.: los otros coros mencionados son *Barbitistai*, «tocadores de lira», *Lidios*, *Psenes*, «cochinillas» (insecto), y *Batrachoi*, «ranas». Los que «tañen» podrían ser sátiros musicales, los *Ornithes* (*pace* Aristófanes) lo mismo podían ser «Gallos» que «Aves», y en este caso la cronología no descarta la idea de que los dos jarrones de hecho conmemoran la obra. Cf. Muscarella, 1974, número 49, una estatuilla de terracota que rememora posiblemente las *Aves* de Aristófanes.

sobre las pretensiones de algunos dorios de haber originado la comedia misma. De especial interés aquí son los elementos argumentales que han sido reconocidos. Un anforisco de Atenas (NM 664), fechado en 600-575 a. C., comparte con otros jarrones una representación del Regreso de Hefesto, quien había aprisionado a Hera con su magia, y ahora Dioniso y sus compañeros le traen a casa, ebrio de vino sobre una mula, para liberarla; están presentes dos figuras de «bailarín acolchado» [22]. Una hermosa (pero enigmática) crátera de columna del mismo período, en el Louvre (E 632), tiene dos escenas que posiblemente haya que interpretar en secuencia: en una, junto a una figura danzante acolchada con un compañero que toca la flauta para él, dos figuras llamadas Euno («Benévolo») y Ofelandro («Servicial») están llevándose una crátera, observados por una tercera figura con dos bastones, cuyo nombre es Ómbrico (¿«Llovedor», o «Umbrío», o qué?); mientras que en la otra escena dos figuras masculinas están encerradas junto a una pila de cráteras, y una mujer parece que les lleva comida [23]. La historia del Regreso de Hefesto, un mito popular, puede considerarse antepasada, quizá incluso prototipo, de aventuras como la busca por Dioniso en el Hades en las *Ranas* de Aristófanes; se sabe por Epicarmo, uno de los de la primera generación de comediógrafos [24]. A Euno y Ofelandro se les interpreta convincentemente como seguidores satíricos de Dioniso en una escapada para robar vino y luego pagando su culpa («Ómbrico» está registrado como título de Dionisio de Halicarnaso); o han sido considerados como esclavos ladrones; o como parte de la preparación de una fiesta; y la historia de crimen y castigo (si es que se trata de esto) es comparada a la de «hombres robando productos» que (se nos dice) era un tema de una forma tradicional de teatro popular en Esparta representado por actores llamados *deikeliktai* [25]. Pero la fiesta que va de la simple celebración al tumulto, la violencia, y luego se serena, es un tema recurrente de la comedia a partir de Epicarmo [26]; y los efectos transformadores del vino pueden ser el vínculo entre las dos escenas de una taza ática de figuras negras de 530-510 a. C. en Tebas, que fue reproducida por primera vez en 1971 (BE 64, 342). Este *skyphos* tiene a ambos lados un friso de ancianos de grandes cabezas, que se ha considerado acertadamente que representan máscaras, con largo cabello y barba canosos; las dos veces van acompañados de un flautista, pero el primer grupo salta

[22] Seeberg, 1971, núm. 227a (con 227b-c y 228); *DTC*, núm. 38, y fig. 5 (con núms. 39 y 47; y versiones áticas, núms. 8 y 11); Bieber, 1961, fig. 130; Trendall y Webster, 1971, 1, 4.

[23] Seeberg, 1971, núm. 226; *DTC*, núm. 41; Bieber, 1961, fig. 132; Trendall y Webster, 1971, 1, 6.

[24] *Komastai o Hefesto:* un epígrafe en Focio confirma el tema que el título sugiere, pero los fragmentos (84-86 Kai, 47-49 Ol) añaden poco: véase además Webster, 1959, 62-64, y en *DTC*, 171-3, 265; *CGFP* bajo núm. 85.

[25] La fuente es Sosibio, como citamos *supra*, pág. 399, nota 18.

[26] Epicarmo, 148 Kai, 175 Ol; Ar., *Avisp.*, 1253-55; y más tarde Eubulo, *Sémele o Dioniso*, 94 K; Alexis, *Odysseus hyphainon*, 156 K.

o baila de una manera decorosa, vestidos de grandes *himatia* y apoyados en largos bastones, con gorros blancos o de lana en sus cabezas; el segundo grupo se apoya en las cabezas y mueven las piernas al compás de la música, como Hipóclides medio siglo antes, que hizo lo mismo ante su posible futuro suegro, y «alejó su matrimonio bailando» [27]; recordemos también a Filocleón en *Avispas* de Aristófanes, y su transformación de respetable (y aun obsesivo) miembro de jurado en jaranero desinhibido (1253-55; 1299 y sigs.).

Si el resultado útil de investigar la estructura de la comedia del siglo v viene a ser el reconocimiento de modelos básicos y potencialmente productivos más que el descubrimiento de una sola forma arquetípica, el estudio de los *komoi* preliterarios puede de la misma manera dirigirse hacia aquellos elementos del mito y tema que vemos que eran productivos más que una búsqueda de orígenes y desarrollo en el sentido aristotélico. Sin embargo, una de las circunstancias más interesantes (puede ser) la desvela la observación de Aristóteles de que «no se tomaba en serio a la comedia», desde el principio, y que su reconocimiento oficial en Atenas llegó relativamente tarde. Puede que hubiera muchos siglos de prehistoria en los que las ceremonias de culto no hicieron movimiento alguno discernible en dirección al teatro. A juzgar por la prueba de los resultados, los movimientos más significativos en esa dirección se hicieron en el Ática del siglo VI, aunque vemos que podían darse fácilmente influencias mutuas entre las instituciones de diversas ciudades, y surgen fácilmente afirmaciones rivales sobre asuntos que a menudo no debieron de admitir una definición precisa. Con el tiempo, la tragedia y la sátira ganaron la dosis de identidad que presuponen los concursos en festivales organizados; en respuesta a aquéllas, la comedia pudo adoptar una actitud de obstrucción desenfrenada hacia las convenciones, y quizá ya llevaba, en la variedad de formas que su temprana constitución adoptó, la capacidad de adaptación y transformación en las formas en que lo hizo tan llamativamente. La corriente principal se hizo ática, y quizá siempre lo había sido.

En cuanto a los megarenses (volviendo por un instante a Aristóteles), no se conserva mucha información fiable, pero al menos podemos confirmar que había una tradición cómica local a partir de referencias ocasionales —y desde luego condescendientes— de los escritores áticos [28]. La pretensión megarense de que la comedia se desarrolló en su ciudad en tiempos de su democracia parece estar afirmando que la comedia de tradición «yámbica» fue un invento megarense. Esta afirmación es apoyada (y posiblemente responsable del mismo) por el montaje de un fundador de la comedia ática llamado Susarión, proce-

[27] Trendall y Webster, 1971, 1, 13, refiriéndose *inter alia* a Hdt., 6, 129, para Hipóclides, y a Pólux, 4, 104, para una danza laconia de *hypogvpones*, «ancianos con bastones».

[28] «Risa robada a Mégara», de tópicos de repertorio, Ar., *Avispas*, 57 (422 a. C.); otras alusiones de contemporáneos en Éupolis, 244 K (referidas *supra*, pág. 357, nota 4), y Mírtilo, *Titanopanes*, 1 K; anteriores, Ecfántides, 2 K.

dente de Icaria (como Tespis, el fundador de la tragedia), y de fecha, debidamente registrada en la crónica de Paros del siglo III, para la primera representación (la fecha caía en algún momento entre 581 y 560 a. C.: la parte de la inscripción que la daba se ha perdido); ni debe asombrarnos encontrar una tradición que diga que Susarión fue un megarense en cualquier caso [29]. Qué parte de verdad hay en todo esto es algo que probablemente nunca se sabrá. Si hubiera habido una cantidad sustancial de datos sobre los artistas cómicos del siglo VI en Atenas en tiempos de Aristóteles, es difícil dar crédito a que hubiera tomado la forma que toma; lo que recogemos de él acerca del debate sobre prioridades; pero los indicadores del siglo VI son interesantes en vista de los datos independientes sobre los *komoi* de los vasos, que debieron de ser organizados por alguien, «voluntario» o quienquiera que fuese. Epicarmo, aunque sabemos mucho menos de él de lo que querríamos, es de un orden de realidad diferente; y si Platón y Teócrito pueden designarle como supremo escritor de comedia y como su inventor, entonces los habitantes de la Mégara siciliana, que le proclamaban como hijo predilecto, no serían sólo hombres trabajando en el error de una lealtad local [30]. Es hacia Epicarmo y hacia Occidente adonde debemos ahora volver nuestra atención brevemente, antes de seguir explorando la corriente principal del Ática.

4. EPICARMO Y OTROS

Siracusa era una colonia corintia; la influencia corintia se ha visto en representaciones de bailarines del siglo VI creadas en Sicilia [31]; y hay informes de fuentes helenísticas sobre *komoi* en el Oeste, similares a los de las ciudades originarias griegas y como ellos de antigüedad no determinable [32]. Los colonos más antiguos podían haber esperado transportar y fomentar instituciones de sus ciudades de origen; pero a menudo el desarrollo es distinto bajo otro cielo. Epicarmo, según la opinión común, vivió hasta los noventa años o más; quizá nació, como algunos creen, a mediados del siglo VI; en épocas posteriores, y posiblemente a partir de la de su vida, adquirió una reputación notable como guía, filósofo y amigo de todos a partir de la miscelánea poesía didáctica que circuló bajo su nombre. Si creemos que verdaderamente fue «muy anterior» a los atenienses Quiónides y Magnes, podemos desear imaginárnoslo en activo

---

[29] Crónica de Paros: *IG*, XII, 5, 444, ep. 39 = *FGrH*, 239 A 39, citado con otros textos relevantes en West, 1972, 147-48; cf. West, 1974, 183 y sig.

[30] Platón, *Teet.*, 152e; Teócrito, *Ep.* 18, una inscripción para una estatua erigida en Siracusa.

[31] *DTC*, núms. 67-68; cf. Payne, 1931, 124.

[32] Para *phlyakes* como equivalente sud-italiano del espartano *deikeliktai*, etc., véase Semo de Delos (citado *supra*, pág. 399, nota 18); y cf. *schol. in Theocr. vetera*, pág. 2, Wendel, sobre un *komos* a Ártemis Liaea en Siracusa: *DTC*, 135 y sigs., con texto, pág. 296.

en fecha anterior a 500 a. C. [33]; pero para nuestros propósitos aparece en escena como escritor cómico mucho más claramente en la Siracusa de Hierón I hacia 470, en un círculo que contaba entre sus distinguidos visitantes a los poetas líricos Simónides, Baquílides y Píndaro, y al dramaturgo Esquilo, que escribió sus *Etneas* en honor de la fundación de una nueva ciudad de Etna y que también dio a los *Persas* su estreno siciliano. En escritos de esta época Epicarmo y Píndaro aluden ambos a una de las incursiones de Hierón en los asuntos del continente ítalo-griego, donde se estableció en 477 a. C. como protector de los locrios occidentales [34]; Esquilo se encontró con las burlas del poeta cómico acerca de una de sus palabras favoritas; pero (desgraciadamente) no es más que una conjetura posible a partir del título que *Los persas* de Epicarmo esté relacionada con su homónima de Esquilo [35]. En otros lugares las referencias a los escritos yámbicos de Aristóxeno de Selino y al poeta coliámbico Ananio sugieren que Epicarmo y al menos algunos de aquellos para los que escribió eran buenos conocedores de la poesía de «tradición yámbica»; pero los manidos tópicos políticos de un Cratino no eran para él, y, suponemos, difícilmente podrían haberse dado en la corte de Hierón [36].

Los títulos de obras por separado, cuando casi no tenemos texto, sólo pueden servir para recordarnos lo que nos gustaría saber y no sabemos; pero al estudiarlos colectivamente pueden mostrar algo de la tendencia de los intereses del escritor. En listas y a partir de citas, tenemos unos cuarenta títulos de obras de Epicarmo (las fuentes biográficas dan la cifra de 35, 40 y 52; pero ninguna dice en ningún caso qué proporción se conservó de las que escribió); de éstas, más o menos la mitad indican temas mitológicos, como *Komastai* o *Hefesto,* que ya hemos mencionado en relación con el Regreso de Hefesto como tema de pintura en cerámica del siglo VI. *Komastai* o *Hefesto* y al menos otros dos títulos *(Bacantes, Dioniso)* sugieren temas de aventuras de Dioniso; otros que proporcionaron temas para varias obras cada uno son Heracles y Ulises, el héroe de la fuerza y el de los recursos. A menudo parece que el contexto viene dado por la historia de un enfrentamiento con una prueba espe-

[33] Las tres maneras de escapar del «muy anterior» de Aristóteles *(Poética,* 1448a33: ver *supra)* son que está corrompido o interpolado o que es una exageración, y cada una ha encontrado abogados: quizá la mayoría de los datos queden conformes si Epicarmo nació hacia 530 y se hizo conocido en la década anterior a la Primera Guerra Médica (en oposición a la Segunda).

[34] Píndaro, *Pít.* 2, 18 y sigs., con escol. *ad Pit.* 1, 98 (= Epic., 98 Kai, 121 Ol) ; es una suposición general si la obra en cuestión, *Nasoi,* «Las islas», también aludía al intento siracusano de colonizar Pitecusas/Isquia tras su famosa victoria naval sobre los etruscos en 474 (Estrabón, 5, 4, 9; T. Livio, 8, 22, 6).

[35] Escol. *ad* Esq. *Eum.,* 626 (= Epic., 214 Kai, 194 Ol); para los *Persas* de Esquilo en su contexto siciliano, cf. Píndaro, *Pít.* 1, 71-80, oda escrita para el carro de la victoria de Hierón en 470.

[36] Aristóxeno: *Logos kai Logina,* 88 Kai, 112 Ol. Ananio: *Hebas gamos,* 58 Kai, 22 Ol; nótese Píndaro, *Pít.* 2, 54 y sigs. sobre Arquíloco; y para los abusos en *Megaris* (90 Kai, 114 Ol), cf. *Avispas,* 1308 y sigs.

cial, gigante o monstruo, como por ejemplo en *Heracles y el cinturón* (de la Reina de las Amazonas, ¿u otro?), *Ulises desertor* (en el ejército ante Troya), *Busiris* (Heracles y el rey de Egipto que propuso sacrificarle), *Cíclope, Las sirenas;* y de una manera similar con otros héroes, como en *Ámico* (Cástor, Pólux y el pugilista rey de los bebricios); *Pirra o Prometeo* (el diluvio); *Escirón* (presumiblemente con Teseo de protagonista) y *Esfinge.* El punto de despegue puede ser un tratamiento especial de la poesía más seria (y sin duda así era, más a menudo de lo que estamos seguros): las Sirenas cantan a la tripulación de Ulises en una parodia del hexámetro de Homero; pero luego, por un fragmento de diálogo que se conserva, la tentación que ofrecen es la típicamente cómica de fiestas con variedad de deliciosos productos marinos [37]. El contraste entre la ocasión heroica y el comportamiento no heroico se ve de nuevo en *Ulises desertor,* que se ha considerado que partía de la historia de Diomedes y Ulises en la *Ilíada,* X; tiene dos personajes, probablemente estos dos, en una escena en la que parece que Ulises está preparando algún tipo de historia como excusa para una operación que no había transcurrido en modo alguno según los planes; en otro retazo de texto, parece que un troyano dice que ha sido acusado de traficar con los griegos porque incidentalmente perdió un cochinillo de un vecino, y podemos prever la vulgarización por Aristófanes de las emociones que causan la guerra en los *Acarnienses,* con su ficción del fatuo contrabandista que fleta trescientos barcos [38]. Uno de los regalos de Heracles al comediógrafo fue su desmedido apetito por la comida y la bebida. Hay una viva descripción suya a la mesa en *Busiris,* engullendo, mascando, resoplando y moviendo las orejas (21 Kai, 8 Ol); su fiesta nupcial en *Hebas gamos* (revisada como *Musas)* ponía de manifiesto una narración de virtuoso, que, a juzgar por los fragmentos conservados, debía de catalogar buen número de las criaturas comestibles del Mediterráneo así como otras exquisiteces [39]. Pero el aroma del escrito no es fácil de captar, ni en cortos fragmentos ni en trozos interrumpidos de papiros; no hay datos sobre la forma o estructura de las obras, y ninguna señal de la variedad métrica de la comedia ática del siglo v; si la fuente que informa que dos obras fueron escritas completamente en un metro realmente disponía de obras enteras, y no abreviadas, tenemos que pensar en una utilización muy distinta de actores y coros [40]. Dicho esto, hay en las obras no mitológicas así como en las mitológicas cierto número de

[37] *Sirenas,* 123-24 Kai, 70-71 Ol; *Odisea,* XII, 184 y sigs.

[38] *Ulises automolo,* 99-100 Kai, 50-51 Ol, aumentado en 1959 por texto de *P. Oxi.,* 2429, *CGFP,* núm. 84; Ar., *Ac.,* 541 y sigs.

[39] *Hebas gamos - Musas,* 41-75 Kai, 11-40 Ol; entre fragmentos sin identificar de comedia dórica hay uno que puede ser *Busiris: P. Heid.,* 181, *CGFP,* núm. 223.

[40] Hefestión, *De metris,* 26-10, sobre *Epinicios* y *Coreontes,* completamente en tetrámetros anapésticos. Algunos niegan que Epicarmo tuviera coros, probablemente sin razón, dados algunos de sus títulos de obras plurales; si los tenía, ni su tamaño ni la distinción entre actores y coro tienen por qué ser los mismos que en la comedia ática.

motivos que habían tenido desarrollos interesantes en otros lugares, y puede que fuera entre obras de este grupo sobre todo donde Aristóteles encontró una tendencia hacia el tipo de comedia cuyos inicios en Atenas asoció con Crates. Quizá la más citada es una figura con muchos descendientes en la comedia del siglo IV y sus derivados, el sablista profesional o parásito, de *Esperanza o riqueza* (35 Kai, 103 Ol) —un hombre que cenará en cualquier sitio en que se le dé (o no) una invitación, que adula y se sienta junto a su anfitrión en toda oportunidad, come y bebe bien y luego se va a casa solo a través de la oscuridad y el barro, enfrentándose a un posible atraco, a una cama sin ropa—.

Algunos títulos más tienen un interés especial porque apuntan a dos direcciones, tanto al drama ático como a la mucho peor documentada tradición del mito literario, que se extiende desde Sofrón (cuyos primeros años en Siracusa probablemente coincidieron con la vejez de Epicarmo) a aquellos escritores helenísticos cuya obra pudo tener una influencia específica de Sofrón, entre ellos Teócrito y Herodas. Los *Teoros* de Epicarmo, «Visitantes de Delfos» (79 Kai, 109 Ol), tiene una descripción de las dedicatorias a Apolo que recuerda el coro de Eurípides en el *Ión* (184 y sigs.) y las damas de Herodas en un templo de Asclepio en el cuarto mimiambo; a la misma familia pertenecen Teócrito, 15, las damas en los Adonia, así como obras perdidas de Esquilo *(Teoros o Istmiastas),* Sofrón *(Tai thâmenai ta Isthmia)* y un poeta cómico tardío, Eufrón *(Teoros,* 7 K). Otra familia literaria con representantes en Epicarmo es el diálogo o debate, como en *Tierra y mar* (23-32 Kai, 93-102 Ol), y *Logos kai Logina,* «Los argumentos de él y los de ella», que inmediatamente recuerda los dos *Logoi* en *Nubes* de Aristófanes, lo justo y lo equivocado, como el otro recuerda un título de mimo de Sofrón, «El pescador y el campesino» [41].

Hubo otros escritores de obras cómicas en dialecto dórico además de Epicarmo: tenemos leves registros y restos de Formis, mencionado como contemporáneo, y Dinóloco, de una generación más joven. Es bastante fácil, y a veces de interés significativo, señalar un territorio común a estos escritores y al teatro ático, y mucho más difícil estar seguro de que el desarrollo normal nos habla de la influencia en un sentido o en otro. La historia sencilla es que en el curso del siglo v, el drama ático se hizo enormemente dominante, y los festivales atenienses marcaron la pauta; donde se conservaron el drama y el dialecto locales, no fue para competir con la tragedia y la comedia establecidas, sino esencialmente para llenar el hueco en la diversión popular que las obras de gala dejaban. Se conservan unos pocos nombres de gente cuyo desarrollo o recrea-

---

[41] Sobre este tipo de diálogo, véase Coffey, 1976, 29 y sig. El drama y el discurso no dramático pueden ser muy similares en él, como en un fragmento de papiro que se ha considerado tanto un discurso de un médico cómico en una obra de Epicarmo como parte de un tratado (¿pseudo?) de Epicarmo, quizá *Quirón,* pronunciado por el mismo centauro Quirón: *P. Sak.* inv. 71/2 GP 6 5673, publicado por vez primera por Turner, 1976, 48 y sigs.

ción de esas tradiciones locales se creyó que valía la pena recordar; entre ellos está un tal Rintón de Siracusa (¿Tarento?), que escribió hacia 300 a. C. y que mezcló, aparentemente, la tradición literaria del burlesco trágico con la de los actores locales de festivales, que los griegos italianos llamaban *phlyakes*[42]. Una vez que la comedia ateniense se apartó de su implicación en la vida de la Atenas contemporánea y se universalizó (movimiento que, como hemos visto, Aristóteles rastreó hasta Sicilia), los griegos occidentales pudieron unirse a otros de todas partes para escribir a la manera ática, ya fuera de Atenas u otros lugares; pero ésta es básicamente la historia posterior a Aristófanes.

5. MITOS Y ELABORACIÓN DEL MITO

Cerca del fin de su viaje por el Hades en las *Ranas* de Aristófanes, Dioniso y Jantias oyen un ruido misterioso, y entonces ven una criatura de lo más extraña, grande, terrorífica y con todas las formas a la vez: ora vaca, ora mula, ora hermosísima mujer; pero luego, de repente, como un perro, con la cara iluminada por el fuego; «debe de ser Empusa», dice Dioniso (293); por último, tiene una pierna de bronce y la otra de boñiga de vaca. «La boñiga de vaca», observa Radermacher en su comentario, «es probablemente invención cómica.»

La comedia puede ser muy interesante por los fragmentos que conserva de viejos mitos y creencias populares; y desde luego aquí hay una aparición de aspecto primitivo, un siniestro compuesto de animal y humano, como algo salido de una pesadilla infantil o un cuento popular. El punto opuesto, que la comedia remodela y recrea su material mítico, está subrayado en un valioso estudio de Hofmann (1976) sobre el mito en la comedia con especial referencia a las *Aves* de Aristófanes; y esto se aplica a una historia de la creación como la que se cuenta en las *Aves* o a los dioses y héroes y sus aventuras en general exactamente de la misma manera que lo hace con tanto detalle la pierna de un espectro en el Hades[43]. Es difícil definir con precisión lo que entendemos por mito, no es fácil ni formar una opinión de las varias maneras en las que el mito (en uno u otro sentido) inspiró la imaginación cómica. La posible importancia de esa fuente de inspiración ya ha sido indicada por nuestro cálculo aproximado de que más o menos la mitad de las obras de Epicarmo tenían temas del mito. Cuando llegamos a subrayar, como ahora debemos, la variedad de utilización que la comedia hace de la materia temática mitológica, Em-

[42] Véase *supra*, pág, 403, nota 32. Rintón es posterior al último de los llamados «vasos de phlyax» que documentaban representaciones de comedia ática y local en el sur de Italia desde fines del siglo V y durante los tres primeros cuartos del IV: véase Trendall, 1967, 9 y sigs.

[43] Hofmann, 1976, 161 y sigs.; y 177-96, sobre la historia de la creación en *Aves*, 685 y sigs.

pusa y algunas figuras emparentadas pueden abrir el tema de una manera que puede ser instructiva.

Con el material mítico, como con cualquier otro en la comedia, el control de interpretación dado por el contexto es un complemento vital de lo que puede aprenderse por el análisis estático y la comparación. Empusa en su contexto en las *Ranas* es parte de una secuencia diseñada para dar la impresión de misterio mágico a la gira por el Hades. La pierna de boñiga de vaca, reconozcámoslo, es probablemente invención cómica; se suma momentáneamente a la risa. Pero como quiera que sea, Empusa tiene dos elementos, atractivo sexual y terror, que están presentes y subrayados precisamente porque Dioniso tiene que reaccionar ante ellos: estas emociones aquí y en otros lugares de la obra son parte del retrato cómico (pues el dios de las *Ranas,* en cuestiones de sexo y valor, está bastante más cerca de sus seguidores, los sátiros, de lo que está el dios de las *Bacantes* de Eurípides); y la figura tradicional de Empusa, con los énfasis proporcionados por el contexto y la remodelación cómica, tiene su papel menor al sacar esto a relucir. Más tarde en las *Ranas* hay otra aparición interesante, a saber: el sueño del Hades que llega a la Muchacha en apuros en la parodia de Esquilo de una letra de canto en solo de Eurípides (1331 y sigs.). Ésta es esa bien recordada criatura de la noche negra, de rostro temible que provoca estremecimiento, vestida de cadáver negro, con aspecto de asesina sangrienta, y dotada de un alma que no es alma, y grandes uñas. Por Rau, Barlow y otros podemos seguir con detalle la realización de la parodia y afirmar su validez como reflejo del estilo lírico de Eurípides [44]; lo que nos interesa aquí es simplemente que esta vez Aristófanes ha juntado un monstruo con algo que es más que un habitante del Hades: es parte de una muestra en la crítica musical y dramática. Se encuentran componentes similares en la imaginación del ataque político. En *Caballeros,* 75 y sigs., Cleón es un tipo de monstruo relativamente sencillo, un gigante, que lo ve todo, con una pierna en Quíos y la otra en la Asamblea, así como otras partes en lugares escogidos para sugerir robo, venalidad y fealdad moral; pero en *Paz,* 751 y sigs., Aristófanes mira hacia atrás con ira, y se imagina a sí mismo habiendo atacado, en el espíritu de Heracles, a una criatura con toda una galería de características innegables, algunas de ellas tomadas prestadas del Tifeo de Hesíodo *(Teogonía,* 820 y sigs.): hay un olor horrible; en lugar de cabellos de serpiente, las lenguas de cientos de aduladores rodean su cabeza; tiene chasqueantes dientes de perro, una voz como un torrente tóxico, etc. En este ejemplo final, se percibe apenas un elemento de historia o acción si reflejamos que Aristófanes mismo se pone en el papel de Heracles llevando a cabo su trabajo. El retrato desagradable es quizá algo que dio a Aristófanes satisfacción especial: está repetido en la *Paz* casi palabra por palabra tomado de las *Avispas* (1029 y sigs.).

---

[44] Rau, 1967, 132 y sig.; Barlow, 1971, 44 y sig.

Por supuesto, pueden ser puestas en servicio figuras más elevadas aún del panteón mitológico. Por ejemplo, la *Vida de Pericles* de Plutarco recuerda de la comedia no sólo a Pericles y Aspasia satirizados como Heracles y Onfale, o Heracles y Deyanira, sino que cita de *Quirones* de Cratino una falsa teogonía lírica, en la que Stasis y Cronos se unen para crear al tirano supremo, Pericles señor de la Cúpula (su cabeza, no el cielo), y Catapigosine (Doña Lascivia) da a luz a Aspasia para que sea su Hera [45]. Aún más elaboradamente, en el *Dionisalejandro,* Cratino implica a Dioniso en una comedia de identidad equivocada sobre el Juicio de Paris y la guerra de Troya y (se dice) «Pericles es satirizado muy inteligentemente por medios indirectos por haber traído la guerra a los atenienses» [46]. Quizá estos ejemplos bastan para llegar al punto de que la herencia de los atenienses del siglo v del mito y de la historia popular podía explotarse en comedia para cualquier cosa, desde una alusión de pasada hasta toda una secuencia de acción o argumento, y que a veces podía transmitirse toda una gama complicada de tonos armónicos. La lírica teogonía de Cratino es satírica sobre las genealogías míticas y a la vez sobre ciertas cualidades personales de Pericles y Aspasia, pero, a la vez, escoge presentarla de una manera que desbanca la elevación del alto estilo de la lírica coral. La historia de aventuras del *Dionisalejandro* es divertida en cierto grado porque hace que retocen (y de una manera pedestre decididamente a veces) los dioses y los héroes en una historia; pero también proporciona un tipo de marco para el reflejo y la crítica de la política contemporánea que puede situarse legítimamente junto al marco de la vida contemporánea que Aristófanes proporciona a su fantasía de Demos y los políticos en los *Caballeros.*

El parentesco existente (si es que se puede rastrear alguno) entre el estilo del poeta cómico creador de figuras como Demos o el Argumento Correcto y el proceso que creó figuras de mito es una cuestión que necesita plantearse aquí más que discutirse. El caso especial de la comedia mitológica que necesita nuestra atención es el del mito según se refleja en la tragedia, y se transmite al escenario cómico por medio de tratamientos alusivos y derivativos para los cuales hay una gran variedad de nombres (farsa, parodia, burlesco, cita, imitación y demás). La influencia plena de la tragedia primitiva sobre la comedia primitiva no es probable que esté bien afirmada sin más textos de ambos que los que tenemos; pero la parodia y la alusión trágica en Aristófanes han sido estudiadas muy cuidadosamente [47]; hemos notado ya al estudiar la estructura que el interés de Aristófanes por el *Télefo* de Eurípides tiene ciertas implicaciones posibles en la composición de los *Acarnienses,* y (aunque sabemos muy poco de *Télefo)* hay algo más que añadir si también relacionamos la secuencia

---

[45] Plut., *Per.,* 3 y 24 (Crat., *Quirones,* 240-41 K): Cratino llamó a Pericles *kephalegeretas* por *nephelegereta,* el epíteto homérico de Zeus el que junta las nubes.

[46] *P. Oxi.,* 663, col. ii fin. = *CGFP,* núm. 70: véase *infra,* págs. 415, 421 y sig.

[47] Rau, 1967, con bibliografía, 220-23.

de incidentes en esa obra con las *Tesmoforiantes* [48]. Todo lo burlesco de la tragedia, especialmente el tipo de suspense de Eurípides, es algo que se inicia en el siglo v y es extremadamente popular en la primera mitad del IV; desgraciadamente, nuestro único espécimen completo de este género es el original putativo de Plauto, *Anfitrión,* que quizá haya que fechar hacia 330 a. C. Lo que a veces podemos rastrear es la manera en que, en el tiempo, la comedia absorbe de la tragedia algo de lo que podría llamarse la gramática de la composición dramática: un motivo o un artificio técnico es sustituido por la parodia o por la burla, y llega a permanecer como parte del acervo común de los dramaturgos cómicos. Un ejemplo podría ser la escena de reconocimiento en los *Caballeros* de Aristófanes, llena de parodia directa, en contraste con la de *Perikeiromene* de Menandro, donde los indicios más débiles de un tono poético apenas son más que el recuerdo al público de que la vida, a veces, es como la literatura [49].

Las palabras «elaboración del mito» en el encabezamiento de esta parte fueron situadas para llamar la atención sobre el extremo de que, aunque la comedia toma prestado tanto del material mítico, a menudo transmuta lo que toma. Por supuesto, hay un sentido bastante distinto en el que se puede decir que la comedia elabora mitos, y ello no escapará a nadie que haya considerado cuál ha sido el efecto del retratismo de Aristófanes sobre la impresión que la posteridad tiene de Sócrates, Cleón y Eurípides. Más ideas sobre la naturaleza de estos retratos deben entrar en nuestro estudio de algunos tipos más de comedia; la entrada de elementos míticos en todas ellas dejará claro que cualquier clasificación rígida está fuera de lugar.

6. LA COMEDIA POLÍTICA

Los *Acarnienses* empieza con una escena en la que Aristófanes se enfrenta al público durante unos instantes con un hombre que, como ellos mismos, está esperando que ocurra algo. Está pensando, como quizá ellos, en pasadas experiencias musicales y dramáticas en los festivales. Le gustaron especialmente «los cinco talentos que Cleón vomitó» (6). Es una suposición (pero buena) que se trata de una referencia a una comedia reciente, probablemente los *Babilonios* del propio Aristófanes, representada el año anterior. Volverá al tema de esa obra. Lo que está esperando el hombre, se sabe pronto, es una asamblea del pueblo; pero «aquí la Pnix está vacía» (20), y es el único que ha llegado a la hora [50]. Lo que quiere es una moción formal sobre la paz con Esparta;

[48] Handley y Rea, 1957; Rau, 1967, 19-50; Webster, 1967, 43-48.

[49] Ar., *Cab.*, 1232-52, con Rau, 1967, 170-73; Menandro, *Pk.*, 349 y sigs. (779 y sigs. Sandbach), con *Entretiens Hardt,* 1970, 126-28 y 41-42; y véase *infra,* págs. 422, 433, 459 y sig.

[50] El verso 20 según se cita aquí da la escena; el nombre del hombre, Diceópolis, se conoce mucho más tarde (406).

todo lo que consigue es Recepción de Delegados e Informes —o esto habría sido todo—, pero por el hecho de que es un héroe aristofánico, y hay un tal Anfiteo ahí, cuya descendencia de Deméter (nada menos) más una contribución de ocho talentos como dietas de viaje, hace posible un viaje milagroso a Esparta y el tratado de paz personal, la idea revolucionaria del héroe, de la que se deriva el resto de la acción. La mezcla de fantasía y realismo aún tiene que hacerse más divertida. Hay una oposición violenta de los hombres de Acarnas, que constituyen el coro; el odio a sus enemigos es acentuado por lo que ellos mismos han perdido en las invasiones del Ática, y nuestro héroe debe defenderse. Para hacerlo, toma prestado, de la manera que ya hemos visto, el papel del héroe de Eurípides, Télefo, el rey de Misia que llegó disfrazado al palacio de Agamenón, y se encontró defendiendo a los troyanos contra los griegos en el afán de éstos por invadir y vengarse [51]. Pero dos veces, brevemente, aparece otra identidad más, la del dramaturgo, hablando por boca del actor: «Y sé lo que me ocurrió con Cleón a causa de la obra del año pasado, cuando me arrastró ante el Consejo y me denigró prácticamente hasta la muerte...» (377); «Cleón no me denigrará ahora por insultar a la ciudad delante de extranjeros: éstas son las Leneas, y tenemos nuestros derechos» (502 y sigs.). Esta secuencia de incidentes ilustra igual de bien que cualquier elemento aislado acerca de la diversidad de elementos que constituyeron la comedia política antigua. Era, según vamos deduciendo, un juego excitante para un buen jugador joven [52]. Un juego en el que la obra, con la distancia del tiempo, no es en absoluto fácil de seguir.

Estamos lejos de saber toda la historia de la acción de Cleón contra Aristófanes. Pero muestra con bastante claridad que en la Atenas del siglo v, como en otras sociedades que se habían enorgullecido de ser libres, aún había tensión, a veces agravada en conflicto, entre los que buscaban su libertad hasta los límites últimos y los que, por varias razones, buscaban estrechar más esos límites. En 442 a. C. más o menos, cuando Aristófanes no era más que un niño, las representaciones cómicas en las Leneas consiguieron el reconocimiento público que habían tenido en las Dionisíacas durante unos cuarenta y cinco años [53]. Ello debe reflejar cierta medida de entusiasmo creciente del público por la comedia, incluso si dejamos paso a la consideración de que las representaciones de tragedia estaban reconocidas de manera similar durante la misma época o poco después. La otra cara viene dada por el registro de un decreto del año del arcontado de Moríquides (440-439 a. C.: escol. *ad* Ar., *Ac.*, 67) «contra el ataque al pueblo bajo el nombre de comedia». Nos gustaría saber

---

[51] Véase *supra*, págs. 397 y 409; e *infra*, págs. 422 y sig.

[52] Esta opinión asume que Aristófanes personalmente fue el blanco del ataque de Cleón; en ese caso el actor está hablando por el escritor (pero no tiene por qué ser Aristófanes mismo); el asunto está en tela de juicio porque la obra oficialmente estaba firmada por Calístrato (*supra*, pág. 390; pág. 395, con nota 7).

[53] *IG*, II ^{2} 2325; *DFA*, 113, con 40 y sig.

mucho más sobre los términos y efectos de esta medida, y no menos sobre aquellos a los que se supone que protegía; fue revocada durante el tercer año tras su aprobación. «No permiten los ataques cómicos y el insulto dirigido contra el pueblo», dice un crítico de la democracia ateniense que escribía poco después de esta época, «o podrían sufrir insultos ellos mismos; pero contra los individuos particulares lo fomentan» [54]. En el asunto de los *Babilonios,* Cleón debió de poder argumentar que la creación de la obra de Aristófanes era contraria a los intereses públicos, y Aristófanes, por su parte, apenas debió de encontrar que los procedimientos ante el Consejo fueran una experiencia divertida. Aun así, dentro del mismo año estaba trabajando en los *Caballeros,* con Cleón caracterizado como un esclavo ruin, Demos, el Pueblo Soberano, como viejo maestro crédulo (a pesar de que se transforma al final) y con una descripción poco halagüeña de un debate en el Consejo insertado como buena medida [55]. Los *Caballeros* ganó el primer premio. En pocas semanas, el malo de la obra fue votado para el cargo de uno de los diez generales.

Claramente, en circunstancias favorables, tanto el poeta cómico como el político tenían capacidad para esquivar los golpes que se esperaba que podían derribarles. Es difícil decir lo que ocurría cuando el apoyo popular era menos sólido. Por ejemplo, ¿en qué contribuyeron los ataques de la comedia al descrédito y la suspensión en el cargo de Pericles en 430? [56] ¿Cuánta influencia tuvo la oposición a la comedia de ataque personal (en especial las leyes contra la misma) en el movimiento de alejamiento de dicho tipo de comedia a fines del siglo v y principios del iv? [57]. El problema con estas preguntas no es sólo la limitada cantidad de datos contemporáneos que se refieren a ellas; también lo es la naturaleza de la composición de imágenes de la comedia, que en sí misma es infinitamente variada. Platón, en todo caso, fue alguien que la comprendió y no menospreció la capacidad del poeta cómico para hacer que sus imágenes permanecieran en la mente, ya fuera con mal efecto o sin él. En la *Apología* (18b-d, 19c), Sócrates presenta las *Nubes* como ejemplo de primera mano sobre la idea que el hombre de la calle tiene de él, un charlatán intelectual sin escrúpulos; y bien podría ser que la obra amparara el prejuicio que había de mostrarse como arma tan poderosa en manos de sus acusadores. Luego, en *El banquete* (221b), Alcibíades alaba el comportamiento de Sócrates como miembro de un ejército derrotado y en retirada, y Platón (esta vez con una cita más benévola de Aristófanes) le hace aludir a la descripción, de nuevo

[54] Pseudo-Jenofonte, *At. Pol.,* 2, 18.

[55] Sobre la elaboración de los *Caballeros,* cf. *Ac.,* 301; debate en el Consejo, *Caballeros,* 624 y sigs.; véase también *Avispas,* 1284 y sigs., con MacDowell, 1971, *ad loc.*

[56] Véase Schwarze, 1971, con Gomme, 1956, sobre Tucídides, 2, 65, 4, y de Ste. Croix, 1972, 231 y sigs.

[57] Horacio *(A. P.,* 282 y sigs.) y otros tratan la transformación de la comedia por la legislación como un hecho de la historia literaria; pero la única legislación que conocemos segura es el decreto de 440-439 a. C., ya mencionado; y su efecto fue transitorio.

en las *Nubes,* de Sócrates andando majestuosamente por las calles de Atenas con aire de superioridad sobre su entorno, escudriñando con la vista el escenario.

En cuanto a los sistemas políticos, en las *Ranas,* escrita veinte años después del choque con Cleón, el coro aún reclama el derecho de ofrecer al Estado buenos consejos (686 y sigs.). A través de sus coros, Aristófanes aquí aboga por la restauración de los derechos de ciudadanía plenos a los que carecen de ellos y la destitución de políticos de clase baja a favor de dirigentes con algunos de los valores y virtudes tradicionales. A primera vista quizá esto no parezca especialmente material de agitación; pero un erudito antiguo es mencionado por la afirmación de que la obra fue tan admirada por su parábasis, que se le dio una segunda representación [58]. Fuera o no así, la parábasis en la que se daba el consejo empieza con una alusión maliciosa a un político contemporáneo que podía considerarse, y sin duda pretendía que así fuera, como espécimen típico de la especie que Aristófanes presenta para su desaprobación. El político es Cleofonte, con su voz como la de un bárbaro tracio (675 y sigs.); y fue el mismo hombre el que dio su nombre a la obra que quedó tercera después de las *Ranas* en la competición del festival, el *Cleofonte* de Platón, el poeta cómico contemporáneo, aunque algo más viejo, de Aristófanes. Los años de guerra y revolución que habían transcurrido desde la juventud de Aristófanes aún dejan la posibilidad, en 405 a. C., de que la política entre en la comedia e incluso que sea un tema de primer plano para ésta.

Las guerras contra Esparta y sus aliados prosiguieron de hecho casi constantemente durante la primera parte de la vida de Aristófanes, desde su adolescencia hasta los cuarenta años; y en tiempos modernos, cuando la guerra y el miedo a la guerra afectan a la gente de manera universal, su expresión de algunas de las aspiraciones básicas del hombre por la paz es algo que tiene un atractivo especial. Pero si nos deslizamos hasta pensar en obras como los *Acarnienses,* la *Paz* o *Lisístrata* como si fueran parte de una campaña política, corremos el peligro de pasar por alto algo más básico sobre la forma en que opera la comedia aristofánica. Los dolores y problemas del mundo complejo e inextricable de la realidad política son transformados por Aristófanes en un mundo más sencillo y colorista donde se rendirán a los deseos de un hombre si éste tiene ánimos y suerte suficiente. Esto no quiere decir que el retrato de una situación contemporánea pueda sencillamente despedirse de la realidad. No habría nada divertido en una nueva solución fantástica a los problemas del mundo real si el mundo real mismo apareciera dejado de lado. El poeta cómico puede ser un observador agudo, y puede estar motivado por visiones propias poderosas (y no necesariamente sistematizadas). Pero su selección del detalle y su presentación de asuntos y argumentos sólo necesita responder a las exigencias que se hace a sí mismo dentro del medio de una obra cómica creada para divertir a un gran público y captar la imaginación del mismo;

[58] Dicearco en Ar., *Ran.*, hip. 1 (= fr. 84 Wehrli).

no necesita responder a las distintas exigencias que se harían a un periodista documental o a un propagandista [59].

Las guerras traen muerte, mutilación y miseria; pero la comedia no trata esas cosas. Su retrato de los efectos de la guerra, muy en la línea de las obras de tiempos de guerra de épocas posteriores, es más el de las frustraciones del hombre vulgar, sus incomodidades y sus aspiraciones a una vida mejor. Las profundidades penosas quedan sin sondar, igual que no se escalan las alturas del valor o la devoción patriótica. Pero las cosas de cada día, en las que la mayoría de la gente centra la mayor parte de su vida, tienen más poder evocador de lo que se admite normalmente; y sería un error, si volvemos de nuevo a un ejemplo del comienzo de los *Acarnienses,* no ver más que un monólogo divertido y alusivo en las palabras de un hombre que, como dice, odia la ciudad y aspira al lugar al que pertenece, su casa en el campo donde podría producir los artículos de primera necesidad y no tener que comprarlos a los comerciantes de la calle (33-35). El tema de la paz, la plenitud y la felicidad campesina es recurrente en esta obra y la *Paz,* así como en los fragmentos de *Georgoi* (que es lo que se esperaría de una obra como un coro de granjeros); y tras varios años de guerra, difícilmente el público habrá podido necesitar mucha insistencia para responder a él [60]. Pero a menudo Aristófanes es mucho más directo. «¿Cómo puedes decir que amas al pueblo, se pregunta a Cleón en los *Caballeros,* cuando durante siete años los has visto viviendo en barriles y torrecillas y sitios para que aniden buitres, y no te importa?: los haces callar y te llevas toda la miel»; y todavía (la acusación continúa) desprecias y rechazas propuestas de paz cuando las conseguimos [61]. La campaña de «Sin paz no hay sexo», la brillante idea por medio de la cual las mujeres de *Lisístrata* acaban con la guerra, es un tema que permite a Aristófanes ofrecer algo del punto de vista de la mujer. Está la mujer que quiere noticias (510 y sigs.): «Bastante a menudo, en casa, oímos cómo vosotros los hombres habíais fracasado en algo grande; y sonreíamos y preguntábamos con una sensación de hundimiento interior: ¿Qué es lo que decidisteis añadir al tratado en la Asamblea hoy? ¿Y a ti qué te importa?, decía él, ¡Cállate! Y yo me callaba». Luego, más adelante (591 y sigs.), Lisístrata apunta que aunque ella y las otras esposas echan de menos a sus maridos en tiempo de guerra, es peor para las muchachas que envejecen sin marido. «Pero ¿no envejecen ellos también?», se le pregunta. «No es lo mismo en absoluto. Un hombre puede volver de la guerra con el cabello gris, y en nada de tiempo casarse con una joven; pero las mujeres pasan tan pronto su mejor momento...» Naturalmente había otras facetas en

---

[59] Este punto está bien explicado por Gomme, 1938, 102 y sig.; sobre el perfil político de Aristófanes, en general, véase de Ste. Croix, 1972, 355-71.

[60] Véase, por ejemplo, *Ac.*, 247-79, 665 y sigs., 989 y sigs. (pág. 392, *supra); Georgoi,* frs. 107, 109, 110 K; *Paz,* 556 y sigs., 571 y sigs., 1140 y sigs.

[61] Ar., *Cab.*, 792-96; en cuanto a fondo, véase Tuc., 2, 16-17, 52, 2; 4, 15-23, 41, 4.

la pintura de la guerra: los jóvenes jinetes que constituyen el coro de los *Caballeros* se presentan con multitud de penachos; Dioniso reclutado por la flota puede ser instruido por Formio como el más novato de los reclutas novatos; al principio de la guerra, Pericles puede ser acusado por un poeta cómico de cobardía absoluta por no vivir conforme a su brava oratoria [62]. Pero, básicamente, la guerra y la comedia estaban enfrentadas; y si el Aristófanes de la *Paz* y *Lisístrata* parece a veces excesivamente sentimental en su visión de los Estados en guerra trabajando juntos por la paz y regocijándose juntos cuando la consiguen, sigue sin haber razón para negarle el corazón de sincero pacifista que se siente debajo de todo esto.

Una cosa que el poeta cómico comparte con el hombre común es una actitud realista, por no decir mundana, hacia los motivos por los que la gente actúa, especialmente la gente importante. Así en el pasaje de los *Caballeros* citado antes no basta simplemente con acusar a Cleón de no ocuparse de la superpoblación ateniense; la metáfora de quitarles la miel a las abejas insinúa que de alguna manera está usando la situación para forrarse los bolsillos también. El soborno y la corrupción, con la verdad o el grado de verdad que pueda haber en ello, se achacan cada vez que una persona o una política se ganan una fuerte repulsa; las idiosincrasias personales, especialmente el comportamiento social o sexual, se admiten libremente en cierto tipo de relevancia por asociación. Pericles «el Olímpico» y su Aspasia, como hemos observado, se prestaron fácilmente a la traslación a cierto número de papeles mitológicos [63]. La insinuación en el *Dionisalejandro* de Cratino de que Pericles de alguna manera, como Paris, hundió al mundo en la guerra por intereses propios, a causa de una mujer, se aproxima, y en parte puede estar inspirada en la noción de los *Acarnienses* de Aristófanes de que la causa raíz de todo el embrollo fueron tres muchachas de burdel, una megarense raptada y dos de la casa de Aspasia tomadas en compensación: es por esto por lo que el Olímpico agitó cierta fricción comercial local con su decreto megarense compuesto como una canción de bebedores *(Ac.,* 515 y sigs.). Volviendo a la *Paz,* en un pasaje al que se ha llamado una «pulla maliciosa y bastante innecesaria a Pericles», Aristófanes hace decir a Hermes que el problema empezó con el juicio de Fidias (fue acusado de fraude en el oro suministrado para la realización de la estatua de Atenea para el Partenón); y entonces Pericles agitó las llamas de la guerra para hacer una cortina de humo ante sí mismo y evitar ataques similares [64]. Las fortunas cambian: dentro de los diez años siguientes, en *Démoi,* Éupolis resucita a Peri-

---

[62] Ar., *Cab.,* 498-610 *(supra,* pág. 395); Dioniso se une a la flota de Formio en Éupolis, *Taxiarchoi* (250 y sigs. K, con *P. Oxi.,* 2740 = *CGFP,* 98; y cf. págs. 421 y sigs., *infra;* Pericles como «Rey de los Sátiros», Hermipo, *Moirai,* 46 K, cf. Schwarze, 1971, 101-109.

[63] Véase *supra,* pág. 409, con nota 45.

[64] *Paz,* 605 y sigs.; la cita es de Ste. Croix, 1972, 371; para los ataques a los amigos de Pericles, véase Gomme, 1956, sobre Tuc., 2, 65, 4.

cles como uno de los grandes hombres de Estado del pasado que escrutará la condición actual de Atenas y le dará consejos a ésta.

El alcance de la comedia política antigua es grande. Va desde aludir a gente y acontecimientos contemporáneos hasta la encarnación de toda una situación política en una obra; y esa situación puede transformarse igual de bien en un escenario mitológico o en uno de la vida cotidiana. Pero, es más, puesto que el campo de los asuntos públicos atenienses que podría llamarse político es tan amplio, un estudio de la comedia política podría tomar ilustraciones de muchos más pasajes y tratar muchos más temas que los que se han seleccionado aquí: no menos pasajes que tratan del manejo de la hacienda del Estado y la administración de justicia. En esos campos, la comedia política, especialmente como vemos en las *Avispas,* se esconde en lo que se llama con más propiedad comedia social. En cuanto a sus actitudes políticas, los poetas cómicos, como críticos del presente, son etiquetados muy fácilmente por turnos como conservadores y como idealistas, pues contrastan con la mayor naturalidad lo que es malo ahora con lo que era bueno antes o sería bueno si... Para Aristófanes, hasta donde podamos reconocer al hombre bajo su obra, no parece haber razón para rechazar ninguna etiqueta; pero para alguien de la generación de Cratino, era un joven ingenioso, embreado con la misma brocha de intelectualismo que Eurípides [65]. Un rasgo de la representación de los asuntos públicos en la comedia, hagamos la selección que hagamos, es tan prominente en su importancia tanto para un estudio histórico como social que merece una última palabra de insistencia. Ese rasgo es el elemento de imaginación creativa o fantasía que domina el diseño de una obra, por auténticos que puedan ser los detalles del mundo real y los incidentes o personajes por separado; pues una buena parte del efecto de la obra bien concebida es ofrecer una evasión de ese mundo a otro ficticio en el que los sueños (o al menos algunos de ellos) se hacen realidad [66]. Es ese aspecto de la invención cómica el que será nuestro siguiente objeto.

7. AVENTURA Y FANTASÍA

Las *Aves* de Aristófanes empieza con la entrada de dos hombres que están de viaje. A la ficción popular le encantan los lugares remotos; y la comedia griega del siglo v no es una excepción. La misma idea de que la gente esté viajando, sea lejos o cerca, es algo en lo que se puede confiar para hacer que el lector o el público atiendan. Tres obras más de las once, las *Tesmoforiantes,* las *Ranas* y *Pluto,* empiezan con dos personas que van a algún sitio. En las *Aves* (como, desde luego, en la *Paz)* el viaje es al mundo de bajo tierra;

[65] Cratino, 307 K, mata dos pájaros de un tiro acuñando el verbo *Euripidaristophanizein.*

[66] Este punto está muy bien captado por Connor, 1971, 180 y sig.

en las *Ranas,* como en *Démoi* de Éupolis y en otras obras conocidas sólo por fragmentos, una parte de la acción transcurre en el Hades. El dramaturgo establece una evasión del mundo de nuestro entorno por una trasposición física de la acción a otro.

Las *Aves* no obtuvo el primer puesto en 414 a. C., sino el segundo. Nos intriga saber si alguien preguntó a Aristófanes, durante el curso de las celebraciones, cómo llegó a la idea de que dos personas abandonasen Atenas en busca de paz y tranquilidad y acabasen fundando una nueva ciudad en el cielo, Nephelokokkygia —esa «Tierra de Cucos en las Nubes» que ha entrado en la lengua inglesa *(Cloudcuckooland)* como sinónimo de una especie de utopía especialmente inmaterial—. Quizá pudo contestar a su interrogador, o quizá no: crear es una cosa, reconstruir el proceso otra. Para los lectores de una era remota, hay aún más riesgos en el camino; pero aún tiene algún sentido reflejar ciertos elementos de la creación y cómo están relacionados unos con otros, incluso sin presumir de estar dibujando un mapa mental aristofánico.

¿Por qué aves para un coro? *Ornithes* no era un título nuevo; y Aristófanes lo había sabido durante diez años o más *(Caballeros,* 522: *supra,* pág. 400, con nota 21). Pero los coros no humanos, que hemos considerado (y es posible que el mismo Aristófanes también) supervivientes de un tipo de comedia muy primitivo, son algo que aún tenía lugar a fines del siglo v porque continuaba ofreciendo posibilidades a la imaginación. No menos un coro así, retando o invitando al público a identificarse con él, ofrece un tipo de transposición, no necesariamente en el espacio físico (aunque trasladarse al mundo de los pájaros en el cielo sí lo hace), sino en cualquier caso a un sistema de valores no convencional y quizá puramente escapista. «Si seguís nuestro camino, tiende a rezar el argumento, tendréis todas aquellas cosas buenas que no tenéis.» En consonancia, el coro de aves de Aristófanes, después de quejas más elaboradas sobre la atención de la humanidad, que incluye la afirmación de su papel en la creación [67], al final llega a beneficios muy concretos del hecho de tener alas: con alas, un hombre podría ir a casa desde el teatro para la hora de comer y volver; podría levantar el vuelo para hacer de vientre cómodamente; o podría quedar para visitar a la mujer de otro mientras éste estaba sentado en los asientos reservados al Consejo (785-96). Dos variaciones del mismo tema pueden observarse de paso. En *Nubes,* 1115-30, el coro de Nubes se dirige a los jueces, prometiéndoles buen tiempo si favorecen a la obra, y malo si no (en este caso no lo hicieron) [68]; y, en un fragmento de *Teria* de Crates, los animales que dan a la obra su nombre se verán argumentando sobre los beneficios de que los hombres coman rábanos y pescado: de hecho, ésta fue una obra de una serie de obras con fantasías sobre el tema de la Tierra de Jauja,

---

[67] Ver Hofmann, 1976, citado *supra,* pág. 407, con nota 43.

[68] La obra quedó tercera, y Aristófanes no ocultó su decepción (hip. VI Coulon con 524 y sig.); para la forma de este llamamiento, cf. *Aves,* 1101 y sigs.

con comida gratis y sin esfuerzo, ya sea en un pasado idealizado o en algún lugar más allá del arcoiris [69].

Desde luego podemos tener un argumento fantástico sin necesidad de un coro no humano, igual que se puede tener un coro estridentemente decorativo sin imitar las creaciones de la naturaleza. Pero la elección de pájaros para un coro dio a Aristófanes algunas oportunidades muy especiales, visuales y musicales, y podemos ver por el texto con cuánta ansia se agarró a ambas. Es una función de primera importancia de los doscientos primeros versos de la obra construir una elaborada secuencia de canto y desfile musical [70]. El motivo del ave está presente desde el principio, y en una forma típica de la manera con que Aristófanes crea espectáculo escénico a partir de la lengua. *Ornis* quiere decir tanto «ave» como, por extensión, «augurio». Se podía esperar que los hombres vulgares tuvieran un augurio para su viaje, pero los dos héroes de Aristófanes tienen el objeto literal, cada uno un pájaro del mercado. Su recado es para un hombre-pájaro, Tereo, el rey legendario que se transformó en abubilla. Antes de encontrarse con él, hay un preliminar rutinario con un criado-ave [71], luego el diálogo con la abubilla lleva a la idea de fundar una nueva ciudad de aves, y hay que reunir a los pájaros para persuadirles. La música y el canto resultan naturales en esta ocasión. La abubilla primero llama a su compañero, Procne, el ruiseñor, con una pequeña y atractiva letrilla (209 y sigs.), a la que responde el canto del ruiseñor en forma de solo a cargo del flautista; y entonces convoca a las grandes aves del campo y de los jardines, de la montaña, las marismas y el mar (227 y sigs.). Las palabras se deslizan ingeniosamente de la llamada de los pájaros al discurso humano y viceversa; la estructura métrica indica, claramente, un canto y danza virtuosos con modo y movimientos cambiantes cada vez que es convocado cada grupo de aves [72]. Por último, cuando llegan los pájaros, hay disfraces decorativos individuales para excitar los comentarios y el asombro. Hubo otras obras en las que los miembros de los coros tenían identidades individuales (la obra de Éupolis, *Las ciudades,* por ejemplo, tenía al parecer un coro de ciudades nombradas individualmente, frs. 231-33 K), pero es difícil ver que pueda haber habido mejor oportunidad que ésta para la exhibición. Ciertamente, para épocas posteriores, las *Aves* representa la faceta musical de la comedia antigua en su cima más espectacular.

Menos tangible, quizá, pero aún significativo como constituyente de la obra, es el grupo de ideas que están relacionadas con el aire y la posición elevada en el cielo. «Elevado», *meteoros,* es una palabra que ocasionó uno de los chistes visuales más conocidos de todos los de Aristófanes, cuando en las *Nubes*

---

[69] Sobre este tema, véase Baldry, 1953.

[70] Gelzer, 1976, da una explicación equilibrada de la primera parte de las *Aves.*

[71] Como el amo, así el hombre: así con el criado de Eurípides, *Ac.,* 395 y sigs., y el de Agatón en *Tes.,* 39 y sigs.

[72] Fraenkel, 1950; Dale, 1959.

presenta a Sócrates elevándose literalmente dentro de una cesta para poder alzar la mente (figuradamente) a cosas más altas y mezclar su pensamiento con el aire que (afirma) es su igual (227 y sigs.); de la misma manera, las palabras para «volar» y «tomar alas» (como en *Nubes,* 319) pueden referirse a la excitación intelectual tanto como a la elevación literal. La relación entre las *Nubes* y las *Aves* en la utilización de este complejo de imaginería ha sido agudamente reconocida [73]; y está bien representada en la larga secuencia con los hombres que quieren alas de la nueva ciudad de los pájaros. Cinesias, el poeta ditirámbico, quiere alas para volar y reunir material para preludios de las nubes, preludios llenos de aire, copos de nieve y claroscuro celeste (1383 y sigs.). Un soplón, que es el siguiente solicitante, recibe un discurso sobre el poder de las palabras para hacer que las mentes de los hombres «tengan alas» (1437 y sigs.). Hay una manera en que toda la obra puede verse como un despegue imaginario de la realidad a un mundo de aire en el que el hombre de empuje y con un buen don para argumentar puede hacer que las cosas vayan por donde él quiere y acabar trayendo a los propios dioses olímpicos a que entren en razones. Gilbert Murray (1933), para quien las *Aves* es un típico ejemplo de «obra de evasión», da un buen esbozo de los intentos y tensiones de los asuntos internos y exteriores de Atenas en la época de la obra, a partir de la cual una evasión, sin duda, habría sido bien recibida. Había muchas cosas que presionaban a los atenienses de la época que no aparecen en superficie en las *Aves.* Por otra parte, Murray insiste con razón, hay aún referencias punzantes a algunos de los odios políticos preferidos de Aristófanes: Cleónimo, Pisandro, Diítrefes, Clístenes. Típicamente en la técnica de la comedia política, estos hombres son atacados sin piedad por sus flaquezas personales reales o exageradas, una suerte para el caricaturista político moderno igual que para el poeta cómico: una figura gorda, carencia de barba cuando la mayoría de los hombres la usaban, la clásica cobardía de arrojar el escudo en una retirada que se ha convertido en huida.

Por todo esto, hay en las *Aves* como en otras comedias del siglo v otro tipo de compromiso con la realidad que tiene un papel especial en relación con obras con situaciones fantásticas. De alguna manera, parece, el sueño sólo se puede detectar si el mundo real se mantiene con la cabeza levantada. Así, si (como ocurre en 1035 y sigs.) un redactor profesional de decretos visita la Tierra de los Cucos en las Nubes, sus ofertas —que, nótese, están en prosa [74]— no son sólo divertidas como reflejo de las formas de los legisladores políticos: reconocemos la invasión del mundo real en el de las nubes con una función cercana a los elementos vivamente realistas que a veces nos encontramos en los sueños agradables. La misión de Posidón, Heracles y un dios extranjero de negociar un trato con las aves tiene tanto elementos de fantasía como elementos de sátira contra la religión olímpica establecida (dentro de lo establecida que se pueda llamar). Pero lo que es también interesante, y más con

[73] Gelzer, 1956, esp. 79 y sigs.

[74] Así está la ley citada en 1661 y sigs., y la oración en *Tes.,* 295 y sigs.

la perspectiva que nos otorga nuestro conocimiento del desarrollo posterior de la comedia, es el grado de contraste de carácter entre tres individuos comprometidos en la misma acción: Poseidón, conscientemente superior; Heracles, rudo y simple, regido por el apetito y el humor; el dios extranjero, el elemento racialmente inferior, con su griego chapurreado (entre sus otros problemas). Al principio de la escena (1565 y sigs.) viene dada una nueva dimensión por el hecho de que nuestro héroe, al que los dioses han venido a visitar, está demasiado preocupado por la cocina (pájaros a la parrilla, rebeldes condenados por oponerse a la ornitocracia) para darse cuenta de que tiene visita; a medida que las negociaciones avanzan, entran en el argumento puntos de la ley ática (incluida una cita de Solón, 1661 y sigs.): estos detalles realistas apuntan a la fantasía, la sátira y el componente de comentario social (hasta donde podemos reconocerlo).

De la obra que obtuvo el primer premio, delante de las *Aves,* los *Komastai,* «Juerguistas», de Ameipsias, no sabemos más que un hecho. En tercer lugar estaba una obra que sólo conocemos justo por hacernos desear, como tan a menudo, tener más: a saber, el *Monótropos,* «Solitario», de Frínico. «Me llaman solitario» (así reza una cita, fr. 18 K). «Vivo la vida de Timón: ni esposa, ni esclavos, temperamento duro, intratable, triste, silencioso, enteramente para mí mismo.» Aquí había otra forma de evasión —la misantropía, el rechazo consciente de los convecinos y sus formas de vida—. Algunos años antes, en las fiestas Leneas de 420 a. C., Ferécrates había presentado una obra *Ágrioi,* «Salvajes», cuyo coro aparentemente daba un retrato colectivo de un tipo similar, de la vida sin sus valores convencionales y sus cargas. Timón aparece de nuevo como ejemplo típico de misantropía en las *Aves,* 1549, y una vez más Aristófanes saca el tema en 411 a. C. en una parte de *Lisístrata* (805 y sigs.). Dos puntos nos interesan aquí. Timón de Atenas, gracias a Luciano y Shakespeare sobre todo, nos es más conocido como personalidad ficticia que como real; pero al parecer fue real, y vale la pena recordarlo como ejemplo de la manera en que la gente real presta partes de sus identidades a creaciones imaginarias. Lo que empieza como retrato satírico de un individuo a veces se mantiene y contribuye al establecimiento de un tipo dramático. Por supuesto no se deduce que Ferécrates o Frínico estuvieran interesados en la motivación ética de sus respectivos misántropos en la forma en que Menandro estaba interesado en el héroe de su *Díscolo* o *Misántropo* un siglo más tarde (desde luego es de lo más improbable que cualquiera de los dos lo estuviera). Pero si Timón es en primer lugar útil como recuerdo de una manera más de convertirse la realidad en fantasía, un tipo de comedia que se ocupa del comportamiento social de uno o más de sus personajes merece observarse como uno de los desarrollos del siglo v que había de tener un largo futuro.

Si en esta explicación parece que el término «fantasía» ha sido utilizado de manera algo elástica, hay formas en que «aventura» podría ser alargado aún más. Sólo el encontrar un cuerpo de (digamos) hombres-hormiga, un coro

de Cabras o Peces, hace de la aventura algo tan típico de la Comedia Antigua como es atípico de la vida o la literatura en general. Pero hay un tipo de historia de aventuras que merece una mención especial aquí, aunque breve. Es el tipo que incluye aventuras del dios del teatro mismo, Dioniso, cuyo ejemplo típico es las *Ranas;* otras obras con Dioniso de los principales rivales de Aristófanes ya han sido mencionadas más arriba, a saber *Dionisalejandro* de Cratino y *Taxiarchoi* de Éupolis [75].

Las aventuras de Dioniso son comunes en temas trágicos, en obras satíricas y en la comedia. Desde el punto de vista de la comedia tienen un interés especial, como los coros de animales, al representar lo que es muy probable que fuera un elemento muy primitivo con una larga historia que aún tenía su lugar en las competiciones del siglo v. Un motivo que es recurrente en las obras de Dioniso y que tiene futuro en argumentos de aventuras e identidades perdidas, es lo que convenientemente puede llamarse disfraz (la aplicación precisa de este término a un dios en uno o más papeles humanos no es algo que necesite que nos detengamos ahora). En *Dionisalejandro,* Dioniso, no sabemos por qué razón, aparece en el papel de un pastor en el monte Ida, sin duda un novato chapucero, y se encuentra en el lugar de Paris, juzgando en el concurso de belleza de las diosas, recogiendo a Helena de Troya, disfrazándose vanamente de carnero y a ella de otra cosa (quizá de oca) para escapar a su localización y a la venganza; por último, es entregado para su encarcelamiento, del que —estamos seguros— escapará... El coro era de sátiros (aunque podía haber un coro subsidiario de pastores o ganaderos); la ocasión de la obra, a causa de la cual ya nos hemos referido a ella, fue un ataque elaboradamente tramado contra Pericles. En *Taxiarchoi* (presumiblemente el coro se componía de oficiales de esa categoría), Dioniso no es un presunto pastor, sino un recluta de la flota del almirante Formio, en la que (entre otras cosas) aprende algo de instrucción y recibe una lección de remo que muy probablemente Aristófanes recordaba cuando llegó a la escena de remo de las *Ranas* [76].

Las *Ranas,* como las *Aves,* es una obra con mucha música y mucha poesía; y no es en modo alguno así sólo porque tenga una competición entre trágicos como tema principal. Como las *Aves* con su reencarnación del mito de la creación, remodela para su argumento de aventura dionisíaca una serie de imágenes populares del Hades. Como ocurre con *Ornithes,* Aristófanes conocía *Batrachoi* como un título muy antiguo [77]. El coro de ranas, que es un aditivo espléndido, da paso al coro de iniciados en los Misterios para la elaborada secuencia de himnos procesionales que es la párodo coral. Dioniso, primero representando a Heracles, luego como crítico literario, tiene el aspecto de un

[75] *Dionisalejandro, P. Oxi.,* 663, según se cita *supra,* pág. 409, con nota 46, con fragmentos citados 37 y sigs. K; se puede argumentar que *P. Oxi.,* 2806 *(CGFP,* *76) es de la parábasis de la obra: Handley, 1982a. *Taxiarchoi,* véase pág. 415, nota 62.

[76] Cf. Wilson, 1974; Harrison, 1976, 137; Handley, 1982b.

[77] Véase pág. 400, con nota 21.

aficionado feliz como nos parece reconocer en él cuando hace de pastor o de marinero. Mirando desde la comedia posterior, vemos cómo esta temprana tradición cómica de aventuras con fondo mítico está muy pesadamente cubierta por el tipo de mito burlesco que deriva principalmente de la tragedia, especialmente la tragedia última y de carácter más aventurero de Eurípides. Ello, junto a la parte de las *Ranas* que supone más para la mayoría de la gente, el debate literario, estará entre los temas que nos ocuparán seguidamente.

8. LA VIDA DE LA MENTE

En 438 a. C., cuando Eurípides creó la tetralogía de obras que incluye *Télefo,* Aristófanes aún era un niño. Puede que viera la producción en su primera visita al teatro o en una de las primeras; pero ya fuera así o no, trece años después, en los *Acarnienses,* le encontramos utilizando uno de los puntos culminantes de la obra, el discurso de su principal héroe, como modelo de discurso para el héroe de su comedia, y tomando posesión también de gran parte del contexto. Pasan catorce años más: en 411, en las *Tesmoforiantes,* toda la secuencia está reelaborada para un contexto dramático bastante diferente. En *Ranas,* en 405, la famosa obra de una generación anterior aún es juego limpio; incluso en *Pluto* (para entonces estamos a una distancia de cincuenta años) aún hay una alusión ya sea a *Télefo* o a un recuerdo propio de Aristófanes de ésta en los *Caballeros* [78].

Podrían escogerse muchas más ilustraciones para mostrar que el interés de Aristófanes en formas literarias más elevadas que la que él practicaba no era sólo temprana, sino duradera. Pero un punto que el *Télefo* ofrece inmediatamente es que ser tópico sobre política y ser tópico sobre obras de la mente creativa pueden ser dos cosas muy distintas desde el punto de vista del poeta cómico y su público. En verdad, hay problemas políticos duraderos y hay asuntos de los que los políticos no pueden olvidarse; también es verdad que algunos movimientos literarios e intelectuales son transitorios. Pero en general la distinción que sugerimos aquí se mantiene: en la vida de la mente hay una cierta atemporalidad, al vivir el creador a través de su creación, y fuertemente identificado con ella por la mayoría de la gente; esto es algo que es útil recordar como correctivo de la simple idea de comedia como espejo del escenario contemporáneo.

Las alusiones literarias en Aristófanes van desde la épica homérica a las obras creadas en el último festival dramático. Las más comunes son las alusiones a los trágicos, y entre ellas con mucho el más importante es Eurípides, que de hecho es un personaje en los *Acarnienses,* las *Tesmoforiantes* y las

[78] *Plut.,* 601, *Cab.,* 813 = Eur., fr. 713 *TGF.*

Ranas. Aquí, como tan a menudo, reconocemos a Aristófanes como heredero de una considerable tradición cómica. El entretenimiento que procede de reinterpretar historias de los dioses y los héroes en nuevos términos vulgares es, encontramos, efectivamente reforzado por una degradación simultánea al nuevo contexto del lenguaje poético de una o varias de las versiones previas de estas historias. Una incongruencia verbal similar se crea cuando el hombre normal en la comedia se alza por encima del lenguaje cotidiano que hubiera sido apropiado para su situación y toma prestada la elevación de una contrapartida poética muy elaborada de los sentimientos que ha de expresar. Bajo los términos alusión, parodia y burlesco los estudios modernos de la comedia incluyen toda una galaxia de efectos cómicos de este tipo. Se han mencionado ejemplos en otros contextos sobre la primitiva comedia dórica como la escrita por Epicarmo, así como una obra ática del contemporáneo de Aristófanes, pero mucho mayor que él, Cratino [79]. Tres referencias más a Cratino mostrarán que ni la materia temática literaria ni los poetas como personajes eran inesperados en el escenario del siglo v. Su *Archilochoi,* fechada poco después de 449 a. C., es una precursora de las *Ranas* en el sentido de que implicaba un concurso entre «Arquíloco y compañía» por una parte, y Homero, quizá apoyado por Hesíodo, por otra; el *Odysses,* título plural del mismo tipo, trajo a «Ulises y compañía» a una parodia de la historia del Cíclope de la *Odisea; Pytine,* «Botella de vino», la obra que consiguió el primer premio por delante de las *Nubes* en 423, tenía a Cratino mismo como personaje, en disputa entre su esposa Comedia y su amante Licor.

A menudo surge la pregunta de si había algo más que puro entretenimiento en las representaciones de los poetas y la poesía por parte de los poetas cómicos. Quizá en cierto sentido la pregunta es una reacción contra la persecución y la discusión asiduas de las alusiones de los comentaristas: ¿puede un público de millares de hombres, nos preguntamos, haber compartido en masa la reacción de un hombre culto contra un éxito literario? Seguramente no todos ellos: pero la experiencia moderna de la revista satírica muestra que no es necesario que toda la gente entienda todos los chistes todo el tiempo. La risa es contagiosa; la sátira puede tener varios niveles; y en la representación teatral la voz y el gesto, a veces aliados con los trajes y la escenificación, pueden contribuir significativamente al efecto de las palabras. Un buen ejemplo, no menos porque tengamos una parodia del conjunto del texto, es el despegue de la *Helena* de Eurípides en las *Tesmoforiantes,* 846-928. La situación básica es clara y muy cómica. El pariente de Eurípides (Mnesíloco, como se le llama a menudo) ha sido sorprendido vestido de mujer actuando como agente de aquél en las *Tesmoforiantes.* Con la esperanza de ser rescatado, asume papeles de las obras de aventuras de Eurípides, primero enviando un mensaje por medio de un truco según *Palamedes,* luego volviéndose a las creaciones del último año, *Helena*

[79] Págs. 404 y sigs., 409 y sig.

y *Andrómeda,* para que Eurípides juegue a ser el héroe de su heroína en apuros. Cuando entramos en los detalles, no sólo la burlona elevación trágica de los dos protagonistas es derribada una y otra vez por la presencia e intervenciones de un tercero, un guarda incomprensivo, sino que además hay matices de crítica, directa o implícita. Por ejemplo, el largo discurso del prólogo de *Helena* es despachado en dieciséis versos, incluidas las interrupciones, con una malvada y precisa selección de citas; hay elementos de parodia visual y musical (855, de la tumba de Proteo; 914 y sig., momento lírico de reconocimiento); y hay pullas menores y distorsiones lingüísticas que no asombrarían a nadie en medio de la diversión general, pero que se suman al refinamiento de la apreciación de aquellos que conocían bien a Eurípides [80].

La misma multiplicidad 'de atractivo se reconocerá seguramente en la secuencia de escenas que representan la cima de la antigua comedia literaria, la competición entre Esquilo y Eurípides en la segunda mitad de las *Ranas.* Es interesante que después de la historia de la aventura dionisíaca de la primera mitad de la obra, Aristófanes tenga especial cuidado en construir el agón entre los dos poetas (738-894, prologando 895 y sigs.); luego, inmediatamente después del debate se manifiesta para anticiparse, por una pura adulación del público, a cualquier objeción escondida sobre que las escenas de competición que siguen sean demasiado arrogantes (1099-118) [81]. Incluso careciendo de la música, podemos hacernos una idea de la caricatura de las letras de Esquilo por Eurípides, y de las de Eurípides por Esquilo: la parodia de Esquilo está llena de nombres de héroes y recuerda la poesía épica o coral con sus ritmos dactílicos encadenados; los especímenes de escritura y solos corales a la manera de Eurípides están presididos por una Musa que aparece en el papel de una bailarina con castañuelas y son presentados por Esquilo como triviales, modernos y rebajados por debajo de los modelos del verdadero arte trágico [82]. Hay un nivel en el que todo esto puede apreciarse como pura broma. Hay otro nivel de apreciación, potencialmente más serio, si respondemos no sólo al retrato de los dos estilos contrastados, sino a las críticas técnicas sobre la métrica de las letras, tanto explícitas (como en 1323) como implícitas. Pero hay otros dos niveles en los que opera tanto el contraste de la letra como todo el debate literario del que forma parte. Los argumentos individuales, chistes e ilustraciones son parte de una antítesis entre lo tradicional y lo moderno en la tragedia, como podría ser en un choque generacional; y son parte de una antítesis más entre la moralidad tradicional y la moderna, un choque de ideales. No es accidental que en *Daitales,* «Convidados», de 427 a. C., la primera creación de Aristófanes, el Buen Hijo se eduque con Homero y el Mal Hijo con la retórica, o que Fidípides en las *Nubes* cause a su padre tanto dolor condenando a Simónides y a

[80] Para una explicación detallada, véase Rau, 1967, 53-65.

[81] No sólo son listos, incluso leen libros: cf. *supra,* pág. 21, y Turner, 1952, 22.

[82] Rau, 1967, 125 y sigs.; cf. Barlow, 1971, 44 y sig.

Esquilo, y recitando un discurso de Eurípides sobre el incesto entre hermano y hermana (1371) [83]. La doctrina, por decirlo con palabras de Esquilo en las *Ranas* (1054 y sig.), es que «los niños pequeños tienen un maestro para que les enseñe; pero los jóvenes tienen a los poetas». La idea de que la literatura tiene que ver con la educación aún provoca discusiones profundamente enzarzadas; y bien puede ser que las *Ranas* fuera una fuerza en su primera formulación y difusión final [84].

Si preguntamos qué parte de la personalidad de los dos poetas en debate, Esquilo y Eurípides, tiene que ver con este cuadro, no estará mal recordar que Esquilo había muerto hacía más de cincuenta años, unos años antes de que Aristófanes naciera, y ni el poeta cómico ni la gran mayoría del público podían tener ningún recuerdo personal de él. Es posible que Eurípides (aunque no tenemos razón para suponerlo) fuera un personaje familiar en Atenas con personalidad reconocible por muchos; pero aun así, a menos que cualquier rasgo de él pudiera relacionarse de alguna manera con aspectos de su técnica dramática, apenas resultaría de alguna ayuda para el efecto cómico de conjunto e incluso podría haber resultado una distracción. La escena de las *Acarnienses* (407 y sigs.) de Eurípides componiendo en su casa con los pies levantados, rodeado de los disfraces de creaciones anteriores, podría a primera vista parecer un retrato; pero el retrato es más del tipo del poeta intelectual que del individuo; está íntimamente relacionado con los propósitos del contexto y tiene un pariente próximo en el retrato de Agatón en las *Tesmoforiantes* (95 y sigs.) y en una larga serie de obras de arte con retratos de poetas componiendo [85]. Si podemos fiarnos de la independencia de la tradición de que Agatón era un hombre apuesto, entonces la escena de las *Tesmoforiantes* explota una característica personal en el curso de un retrato satírico de la poesía del escritor. La idea, interesante como parte de la historia primitiva del concepto de mimesis, es que los hombres bellos escriben bellamente, que es lógico disfrazarse de mujer para escribir como mujer, etc. Pero esencialmente el retrato es de la poesía, no de la persona [86].

El punto de vista directo del intelectual es, como hemos visto, un ingrediente de importancia en los retratos de la escena literaria por la comedia. Así es, como se esperaría de manera natural, cuando llegamos a los filósofos y a la comedia de ideas. El género está dirigido por las *Nubes*, con Sócrates como personaje; pero Aristófanes no estaba solo en él: hay inmediatamente a mano algunos paralelos interesantes en obras de contemporáneos de las que podemos hacer una selección. En *Nubes* (95 y sigs.) el primer indicio que tiene

---

[83] *Daitales*, 198 y sigs. K, esp. 198, 222 (= frs. 1, 28, Cassio, 1977); nótese también las *Nubes*, 964 y sigs., sobre la educación musical nueva y antigua.

[84] Snell, 1953, 113-35.

[85] Handley, 1973, 106.

[86] Cf. Bruns, 1896, 156 y sigs.; admitamos que el chiste es más divertido por el conocido afeminamiento de Agatón.

el público de los temas que se discuten en las Reflexiones de Sócrates es la idea de que el cosmos puede entenderse como si fuera un fogón; un comentarista observa que esto ya había sido utilizado por Cratino para ridiculizar la filosofía natural de Hipón de Samos [87]. Luego, en el *Konnos* de Ameipsias, la obra que quedó segunda por delante de las *Nubes* en 423, Sócrates es descrito como hambriento y sin abrigo, de una manera que recuerda los versos de las *Nubes* sobre «los golfos, los pálidos hombres descalzos de la compañía del miserable Sócrates y de Querefonte» (102 y sigs.). Calias, y los sofistas, cuya compañía frecuentaba, fueron el blanco de una sátira en *Kólakes* de Éupolis, ganadora del primer premio delante de la *Paz* en 421 (el escenario de la casa de Calías fue utilizado de nuevo por Platón en su *Protágoras);* por último está la famosa cita de una obra sin identificar de Éupolis que dice: «Odio a Sócrates también, el mendigo, el charlatán ocioso, que ha pensado en todo lo demás, pero se le ha olvidado cómo conseguir comida para comer» (352 K: compárese con *Nubes,* 175-79).

Advertidos como estamos ahora sobre la naturaleza del retrato cómico y sobre la existencia de un floreciente estilo de sátira contra los filósofos en la comedia del siglo v, no es probable que nos sorprenda ni que la presentación inicial de Sócrates en las *Nubes* sea un anciano que habla de tonterías etéreas mientras está suspendido en el aire (218 y sigs.), ni que Platón en la *Apología* haga que Sócrates recuerde el incidente y el papel que representó en hacer que la gente tuviera prejuicios contra él (19c, 18b) [88]. La base del chiste tiene que encontrarse en la constante tendencia de la comedia a tomar metáforas literalmente y traducir nociones abstractas o intelectualmente recónditas a cosas concretas y familiares [89]. Sócrates, para que piense en las cosas por encima del nivel mundano *(meteora),* es literalmente *meteoros* o «elevado» él mismo. Pero, a la vez, la palabra *meteoros* tiene un significado cuyo alcance se extenderá para sugerir una variedad de cosas, incluidas cuestiones astronómicas (Sócrates afirma estar «pensando acerca del sol», 225), y un poder cerebral por encima de lo normal (Sócrates, como un dios que habla a los mortales, llama a su visitante «criatura de un día»); o de nuevo, ser *meteoros* es estar en estado de excitación —no tener ya los pies en el suelo— de una manera que el hombre sencillo puede encontrar insustancial y vagamente reprochable [90]. Es quizá en la combinación del atractivo visual directo con esta periferia de sugestión verbal donde reside el poder de su imagen cómica. Pero hay más que eso. Cuando Sócrates afirma estar mezclando su pensamiento con el aire que se le asemeja, y continúa para desarrollar el punto en términos casi científicos, está parodian-

[87] Cratino, *Panoptai,* 155 K; *DK* 38 A 2.

[88] Véase *supra,* págs. 412 y sig. y 419.

[89] Este aspecto de la comediografía está bien estudiado por Newiger, 1957; cf. Handley, 1959.

[90] Ver LSJ, s.v. μετέωρος, sin olvidar compuestos y derivados; sobre este grupo de ideas en las *Nubes* y las *Aves* especialmente, véase Gelzer, 1956, esp. 79 y sigs.

do una ecuación filosófica entre la mente o el pensamiento y el aire que fue formulada por Diógenes de Apolonia [91]. El Sócrates de la *Apología* (loc. cit.) niega explícitamente todo conocimiento de tales materias; pero es posible suponer que, como con otros temas sobre los que rechazaba ser experto, el Sócrates histórico hubiera deseado discutir con los expertos profesos.

La búsqueda de un Sócrates histórico se ha seguido con vigor desde los puntos de vista filosófico y literario. Aunque las fortunas del Sócrates de las *Nubes* hayan fluctuado en el debate, un estudio desde la faceta del retrato cómico hace dudar, como con los poetas en las *Ranas,* si hay mucho de lo personal e individual que sobreviva al escrutinio de la crítica, y si en cualquier caso podía haber tenido una función cómica primaria [92]. Si los retratos de Esquilo y Eurípides son en esencia retratos derivados de un concepto de su poesía respectiva, el de Sócrates está en contraste inmediato al no tener un corpus escrito sobre el que pudiera estar basado. Se ha afirmado por una parte que la insistencia sobre la memoria y la resistencia y que la técnica de argumentar con un discípulo son rasgos socráticos del Sócrates de las *Nubes,* pero aún puede preguntarse si lo eran específicamente; y el personaje que es la cabeza de una escuela de holgazanes sucios y paupérrimos y enseña una retórica reprochable es algo que, sobre la base de cualquier estudio razonable, es decididamente *anti*-socrático [93]. El retrato verbal de Sócrates callejeando con aire de superioridad hacia su entorno, según lo recoge Platón, parece un detalle auténtico (362; véase *supra,* págs. 413 y sig.); pero las supuestas referencias a «mayéuticas» (especialmente 137) son a la vez de un detestable efecto alusivo en las *Nubes* y abiertas a la pregunta de si no serían un elemento más platónico que histórico en la tradición socrática [94]. Aristófanes, al parecer, está dando un retrato no de la vida, sino de la imagen popular de un educador, que escoge para colgárselo a Sócrates; es lo peor como biografía, pero no por eso necesariamente peor como comedia.

Por cuenta propia, Aristófanes estaba encantado cuando escribió las *Nubes* (521-24). Los *Acarnienses* y los *Caballeros,* en los dos años anteriores, habían conseguido primeros premios; pero esta vez, notablemente, el resultado fue un tercero. Hizo una versión revisada, que es la que tenemos. Aunque no tenemos muy claro qué circunstancias la rodearon o (con detalle) la extensión de la revisión, debió de sentir —y con razón, como lo probaron luego los acontecimientos— que era una obra con una afirmación que hacer, una obra a la que valía la pena que el autor le dedicara más reflexión. Uno de los nuevos rasgos fue el debate entre los dos Argumentos personificados, les llamemos como les llamemos, la Causa Peor y la Mejor, o el Mal y el Bien (889 y sigs.).

---

[91] Véase Dover, 1968a, sobre 230-33 para referencia y estudio.

[92] Básica para esta opinión (aunque yo no la sigo completamente) es la explicación de Bruns, 1896, 181-200 y 201-424 *passim.*

[93] Véase Schmid, 1948, Philippson, 1932, y la opinión más escéptica de Dover, 1968a, xxxii-lvii.

[94] Burnyeat, 1977.

El conflicto entre generaciones, que ha estado presente como tema desde el principio, ahora está elaborado y desarrollado en forma de conflicto de ideales educativos; y hay una similitud de tipo, así como de estructura, con el debate entre los dos poetas en las *Ranas*. El Bien describe la forma tradicional de educación, pintando un cuadro de muchachos de comportamiento decoroso en la escuela musical y el gimnasio, aprendiendo lo que sus padres aprendieron y adquiriendo una complexión atlética de caballeros. El Mal es el francotirador contra él, que luego a su vez da una visión del nuevo sistema, en el que es suprema la técnica de la discusión efectiva: una vez que hayas aprendido a salir de una situación, puedes «gustar de tu naturaleza, reír y jugar, y pensar que no hay nada vergonzoso» (1078). Defectos del Bien: incapaz de vencer a la oposición, se une a ella. De todo esto, Sócrates está ausente: «Tu hijo», dice, «aprenderá por sí mismo de ambos, y yo no estaré allí» (886 y sig.). Si preguntamos dónde están las simpatías de Aristófanes, si en estas soluciones educativas o en otras, la respuesta normal (y probablemente básicamente correcta) es que era un conservador, con un fuerte destello de idealismo voluntarista acerca del pasado. Pero hay que guardar reservas. El contraste obvio con lo que a uno no le gusta del presente es o bien una recolección del pasado, aunque teñida de rosa, o un sueño de futuro, aunque fantástico. Los comediógrafos, como hemos visto, tienden naturalmente hacia estas direcciones; y saben bien cuánto atractivo pueden tener para un público con humor de fiesta los buenos viejos tiempos. Así, tiene que haber espacio para preguntarse hasta dónde Aristófanes, o cualquier otro escritor de comedia satírica, está comprometido personalmente con las actitudes que son recurrentes en el género. En segundo lugar, al retratar un choque de ideales, cualquiera que fuera el objetivo de sus simpatías, Aristófanes era un escritor demasiado bueno para dejar que el contraste resultara unilateral. En las *Nubes*, la personalidad del Bien no es completamente simpática desde el principio: el anciano agresivo que se rinde al final a la ética educativa —y sexual— de su oponente y su mundo ya ha mostrado una debilidad marcada por el atractivo físico de los muchachos cuya educación idealiza; el Mal es un golfo, pero a veces todos admiramos el brillo y la inteligencia que da a este golfo su victoria; y así, probablemente, debemos actuar aquí. Pero aun así, el equilibrio del atractivo no tiene por qué deberse todo al artificio dramático. Un hombre de imaginación viva que vivió las revoluciones políticas e intelectuales de la era de Aristófanes debió de sentir que sus propias opiniones estaban constantemente en tela de juicio y en tensión. No sería sorprendente que, como les ha ocurrido a muchos con los avances tecnológicos del siglo XX, él hubiera admitido la excitación de los nuevos avances de sus contemporáneos a la vez que deploraba la decadencia subsiguiente de los modelos heredados de comportamiento y creencias. El impulso básico de la escritura satírica es, después de todo, sospechamos, el de una mente dividida.

9. LA ESCENA SOCIAL

La última parte de las *Avispas* de Aristófanes es ocasión para una interesante reunión social. El viejo Filocleón, héroe de la obra, se ha visto por fin apartado, por medio de un truco, de su pasión por el servicio de jurado que le ha obsesionado. Ahora hay que reeducarle. Se le dan ropas más elegantes y nuevos zapatos, y se le dice cómo comportarse entre gente educada. En este caso, resulta ser una versión adulta del niño horrible de cada uno. Por último, abandona la fiesta, que nos había sido descrita, y aparece como un juerguista achispado camino de su casa con una amiga a la luz de las antorchas (1326 y sigs.): «Y si te portas bien, cerdita», dice, «te haré libre y te haré mi amante cuando mi hijo muera». Sigue explicando que no tiene dinero propio; su hijo es gruñón y mezquino y tiene miedo de arruinarse: «pues soy el único padre que tiene» (1359). Hay un grupo de temas que nos interesan aquí.

Es probable que la tradición que hace que la comedia acabe con una juerga sea muy antigua, y que se remonte más allá de nuestra documentación histórica [95]. Cuando la juerga de un coro proto-cómico se transformó para representar una celebración entre hombres o dioses, debió de abrirse toda una variedad de posibilidades cómicas. La comida y las fiestas se prestaban fácilmente a la descripción eufórica; entonces, si el comportamiento de los juerguistas también está retratado en términos o en actos, está abierto el camino para la crítica social. Históricamente hablando, podemos afirmar que la descripción del comportamiento de Filocleón en la fiesta está en la línea de descendencia de la descripción del glotón Heracles en Epicarmo [96]. Pero el reflejo del mundo de moda en la Atenas del siglo v da otra dimensión, y plantea preguntas sobre las cualidades de la comedia ática como espejo de la escena social. ¿Es la representación por Aristófanes de la vida cotidiana (por ejemplo, el lenguaje popular de la conversación) en algún sentido más auténtica que la que hemos visto en su tratamiento de algunos de los problemas y personalidades del mundo público de la política o la literatura contemporáneas? Mirando de nuevo la escena, ¿implica el intercambio cómico de papeles entre padre e hijo que los padres con hijos jóvenes enamorados, tan familiares en la comedia del siglo IV, ya eran lo suficientemente familiares como personajes de la escena para Aristófanes como para que levantasen la risa fácil del público invirtiendo la convención [97]? Si es así, ¿tiene más fondo de la comedia de costumbres la comedia del siglo v de lo que alegremente podríamos suponer a partir de la tendencia general de las obras conservadas?

---

[95] Véanse, p. ej., *DTC*, 132 y sigs., 301 y sigs.; Ghiron-Bistagne, 1976, 207 y sigs.

[96] 21 Kai, 8 Ol: véase *supra*, pág. 405, y también pág. 401, con nota 26, y pág. 402, con nota 27.

[97] Wehrli, 1948, 24.

Una obra perdida que tiene especial interés en el contexto de estas preguntas es el *Korianno* de Ferécrates, contemporáneo de Aristófanes, mayor que él, cuyo *Agrioi,* «Salvajes» (420 a. C.), ya ha sido apuntado (420 a. C.) como uno de los ejemplos del tema del misántropo en la comedia [98]. *Korianno* toma su título del nombre de una mujer, y sabemos que se trataba de una mujer con amantes, pues la obra está incluida por Ateneo (13, 567c) entre ejemplos de comedias con nombres o apodos de hetairas como título. Como en las *Avispas,* la comedia es creada por el abismo generacional entre padre e hijo, pero esta vez, en lugar de someterse a una trasposición de papeles, parecen ser rivales: «Oh, no: para mí, estar enamorado es natural; tú ya lo has pasado..., tú eres un viejo y estás loco» (frs. 71-72); «Señor Zeus, ¿oyes lo que este malvado hijo mío dice de mí?» (fr. 73). También hay algunos fragmentos de una escena con mujeres hablando y con la asistencia de la hija joven de una de ellas. El fr. 70 reza como sigue: «No se puede beber, Glyke». «Te mezcló uno aguado, ¿no? «Todo agua, diría yo.» «¿Qué hiciste? ¿Cómo lo mezclaste, maldita seas?» «Dos de agua, madre.» «¿Y vino?» «Cuatro.» «Vete al infierno. Es a las ranas a quienes deberías estar sirviendo.» Es razonable, aunque sin verificar, suponer que Korianno es a la vez la invitada sedienta y el objeto de la rivalidad amorosa.

Con el vistazo que nos da nuestro conocimiento de la comedia posterior, podemos ver qué brillante futuro tenían las obras con intereses amorosos y ambientes de relaciones familiares. La pintura costumbrista (si podemos llamarla así) de la reunión de mujeres bebedoras recuerda al punto la famosa escena inicial de *Synaristosai,* «El banquete de las mujeres» de Menandro, adaptada por Plauto en su *Cistellaria* [99]. Padres e hijos como rivales en asuntos amorosos también aparecen en obras del siglo IV que estaban destinadas a ser clásicas, como en Dífilo, *Kleroumenoi,* «Sacando la suerte», que conocemos por la versión de Plauto en *Casina* [100]; el acto III de *Samia* de Menandro (206-420) desarrolla hasta un clímax altamente emotivo la situación en que un hombre piensa que su amante y su hijo adoptivo le han traicionado y han engrendrado un niño. Es importante aquí no forzar nuestros datos. Extractos comparables del principio de las *Nubes* (suponiendo que los tuviéramos como fragmentos) podrían disponerse muy tentadoramente en contra de *Adelphoe* de Terencio para sugerir que a las *Nubes* le interesan mucho más las relaciones internas de la familia de Estrepsíades de lo que es el caso. Más aún, para recordarnos que *Korianno* es una obra del siglo V, y que Ferécrates, como sus contemporáneos, y a diferencia de sus sucesores del siglo IV, tenía mucho interés por el lado musical del teatro, podemos citar un fragmento de una parábasis que está escrito en la unidad métrica que llegó a llamarse «ferecratense»

[98] Véase *supra,* pág. 420.

[99] Sobre esto, véase Charitonidis-Kahil-Ginouvès, 1970, 41 y sigs.; Oeri, 1948, 61, 82 y sigs., 86; y cf. *infra,* pág. 435, nota 109.

[100] Wehrli, 1948, 56 y sigs. (aunque 57, nota 2, separa a *Casina* de su compañía natural).

después de él (fr. 79): «Público, atended a la innovación reciente, los anapestos sincopados».

El problema de evaluación que estas citas presentan es típico de las dificultades de los textos fragmentarios. Aun así puede buscarse alguna ayuda en dirección de la teoría literaria antigua. Aristóteles, recordemos (y desde luego otros tras él), hizo una distinción en las formas de comedia entre la comedia de sátira temática (es decir, escrita en el estilo heredado de Arquíloco y los poetas yámbicos) y la comedia de ficción (es decir, con argumentos y personajes inventados y referencias generales, no particulares, a la escena contemporánea).Ya vimos esta distinción, más arriba, al explicar el estudio de Aristóteles del primer teatro cómico (pág. 398) y observamos su afirmación de que «la composición de argumentos vino en primer lugar de Sicilia; de los atenienses, Crates fue el primero que se separó de la convención yámbica y escribió argumentos con temas de referencias generales». Crates, a pesar de que Aristófanes le consideró uno de los antiguos maestros, no ha sido bien tratado por la posteridad; y los pocos fragmentos y títulos de obras que se conservan no dan un camino para verificar el que Aristóteles le pusiera a la cabeza de una tendencia literaria [101]. El asunto se hace algo más tangible cuando se nos dice de Ferécrates, en uno de los tratados mejor informados sobre comedia, que era actor, que se dispuso a seguir el ejemplo de Crates, que se volvió contra el abuso y se labró la fama introduciendo nuevos temas y siendo imaginativo con los argumentos [102]. Hay mucho aquí que podríamos preguntar, empezando, quizá, por la naturaleza y validez de la distinción entre comedia satírica y ficticia, y acabando por el concepto de que Ferécrates llegó a escribir teatro por actuar, lo cual admite sospechas por ser un típico artificio del antiguo biógrafo para llenar los vacíos de los que abomina [103]. Sin embargo, ¿qué queda después de aplicar el debido escepticismo? Un conjunto de observaciones hechas por alguien que conoció la obra de Ferécrates y pudo vincularle con Crates como poeta que desarrolló un estilo de comedia diferenciable del de la gran tríada de Cratino, Éupolis y Aristófanes, los verdaderos herederos de Arquíloco. Según esto, aunque aún no nos sintamos suficientemente confiados para hablar de «La escuela de Crates» con Gilbert Norwood [104], hay buenas razones para tomar en serio los signos que tenemos en Aristófanes y otros lugares del surgimiento de aquella forma de comedia ficticia que había de mostrarse dominante. No nos preocupa solamente la cantidad de datos, sino también su calidad y las circunstancias en que llegaron a nosotros.

---

[101] Ar., *Cab.*, 537-40, y *Segunda Tesmof.*, fr. 333 K.

[102] Anón., *De com.*, II, 32 y sigs. Kaibel, III, 29 y sigs. Koster.

[103] Lo mismo se dice de Crates (Anón., *De com.*, II, 28 y sigs. Kaibel, III, 26 y sigs. Koster) y de otros, a veces, quizá con razón; pero lo principal parece ser proporcionar un tipo de descendencia teatral.

[104] Norwood, 1931, cap. 4; véase Bonanno, 1972.

Uno de los placeres de la comedia que a veces se infravalora es el placer de la familiaridad. Nos sentimos relajados y en casa en presencia de lo que es reconocible del mundo a nuestro alrededor; podemos responder entonces muy fácilmente cuando, en uno de los incalculables modos, la representación trasciende la realidad. Incluso cuando la comedia aristofánica está en su punto más fantástico, es justificable buscar los puntos de contacto entre la fantasía y la realidad familiar del público; incluso cuando la representación parece estar a un nivel de realismo sin tacha, necesitamos preguntar, si no queremos sentirnos decepcionados, cuál era el propósito ficticio del dramaturgo. Puesto que la comedia representa normalmente a tipos de gente y actividades de la vida cotidiana que no figuran en la literatura más seria, ofrece algunos datos especialmente interesantes para el historiador social y económico; pero debe estar preparado para encontrar que la actitud del poeta cómico hacia la documentación no tiene mucho en común con la propia. A pesar de ello, cuando está todo dicho sobre las distorsiones de la ficción cómica, donde se trata del retrato de la vida cotidiana, hay una forma en la que el «principio de familiaridad» que hemos descrito más arriba puede proporcionar alguna tranquilidad. El poeta cómico distorsionará la realidad para que sea divertida, o para hacer propaganda; esperará que su público se encuentre con él a mitad de camino o aún más en cuestiones de representación escénica; y forzará la realidad en dirección al optimismo, haciendo que la gente coma más, viaje más deprisa, sea más rica, etc., de lo que corresponde al hombre de la calle —pero los detalles de fondo deben tener un nivel de verosimilitud que convenza al público y no le deje perplejo u hostil—. Es el Eurípides aristofánico de las *Ranas* (959) quien utiliza una frase que el poeta cómico apenas puede haber formado en su mente sin pensar algo en su aplicación a sí mismo: Eurípides habla de traer las cosas familiares *(oikeia prágmata)* al escenario, cosas que la gente conocía por experiencia personal o por estrecha asociación y sobre las cuales pudieran criticarle con conocimiento.

Nuestro conocimiento del griego clásico como lengua hablada es un compuesto. Lo deducimos de Aristófanes y los otros dramaturgos y de los autores en prosa, en especial Platón, en ocasiones en que representan a gente hablando naturalmente entre ellos; con la recuperación de más Menandro, hay incluso maneras de distinguir entre el lenguaje del siglo V y el del IV y así aumentar nuestro conocimiento de ambos. El cuadro resultante dista de ser perfecto, y sobre todo en que la palabra escrita nunca puede ser exactamente igual que la hablada, el diálogo compuesto igual que de la conversación oída. Uno de los placeres de contemplar la comedia aristofánica debió de ser, para el público contemporáneo suyo, el oír a la gente hablando igual que lo hacían ellos mismos. Y de hecho, sin embargo, como sabe todo aquel que haya tratado de traducir una cantidad sustancial de Aristófanes a un idioma moderno, el margen de estilo o tono es amplio, y rara vez se construye un estilo con consistencia o se mantiene durante mucho tiempo: la comedia lo rompe.

En el extremo inferior de la escala coloquial (o social) está el griego chapurreado de personajes como el Tribalio en la embajada de los dioses de *Aves* (1565-693), o el policía escita en las *Tesmoforiantes* (1001 y sigs.); los vulgarismos en el discurso del político Hipérbolo están sacados de un fragmento del *Hyperbolos* de Platón (168 K); al menos una proporción del copioso vocabulario obsceno es probable que sea oída en el mercado o en una taberna [105]. En el extremo superior de la escala, podríamos poner la parodia del habla de los brillantes jóvenes en la perfumería, con sus cabezas llenas del lenguaje de su maestro de retórica; y con esto podría ir la referencia en las *Avispas* a los ceceos aristocráticos de Alcibíades [106]. La gente de fuera del Ática podía salir hablando en dialecto (es una pregunta difícil el grado de autenticidad de la utilización por Aristófanes de los dialectos no áticos): por ejemplo, el megarense y el beocio en los *Acarnienses* (729 y sigs., 860 y sigs.), Lámpito y las demás espartanas en *Lisístrata.* Un caso especial de habla dórica en comedia, y de tradición duradera, es el doctor, que habla el dórico de su escuela médica siciliana; hay un verso conservado de ese personaje en una comedia de Crates, y sigue a lo largo de la Comedia Media hasta Menandro [107]. Aquí el realismo se esconde en la convención teatral, y hace lo mismo de otra manera cuando en momento de mucha emoción el lenguaje de los personajes está coloreado con citas, parodias y otros rasgos prestados por la alta poesía [108]. El retrato social proporcionado por distintos tipos de discurso se mezcla fácilmente con elementos de sátira social o literaria, como puede verse en los ejemplos que hemos dado aquí y muchos otros. Cuando, en el siglo IV, la comedia luchó para lograr un efecto más naturalista, tendió a perder no sólo lo mordaz, sino lo variado de la era de Aristófanes.

Un pasaje que reúne varios de los puntos que hemos tratado hasta ahora está en las *Tesmoforiantes,* 279 y sigs. Empieza: «Aquí, Trata; sígueme. Oh, Trata, mira: la luz de la antorcha, y toda la gente subiendo, y las nubes de humo...». El género es el que hemos ejemplificado en Ferécrates, el trozo de la conversación de las mujeres: de hecho, una representación de alguien que va con su criada a las Tesmoforias. No se necesita mucho texto para sugerir que Aristófanes podía escribir tanto como quisiera en esta forma. Pero hay un giro en la representación que la salva de la banalidad de la familiaridad absoluta. De hecho el personaje no es una mujer, sino un pariente de Eurípides disfrazado de mujer, mostrando lo bien que era capaz de hacerlo; y sin duda

---

[105] Henderson, 1975, 35 y sigs., distingue «obscenidades primarias» de expresiones metafóricas, que pueden ser o corrientes («ingenio helado») o literarias.

[106] Jóvenes brillantes: *Cabs.,* 1375 y sigs., cf. Radermacher, 1951, XIII, 1; Alcibíades, *Avispas,* 44 y sig., cf. Arquipo, 45 K (de Plutarco, *Alcibíades,* 1).

[107] Crates: 41 K. Alexis, *Mandragorizomene,* 142 K (de Ateneo, 14, 621d, q.v.); Menandro, *Aspis,* 439 y sigs. (un hombre que pretende ser médico).

[108] Véanse, por ejemplo, *Caballeros,* 1232 y sigs. (una escena de reconocimiento pseudo-trágica: *supra,* pág. 410, con nota 49), y *Lis.,* 954-79, a la que nos referimos *infra,* pág. 435.

la criada es imaginaria, dando rienda suelta al talento del actor para el mimo. La rutina continúa con una invocación a Deméter y Perséfone, el ofrecimiento de un pastel que se supone que la criada saca de su envoltorio; y luego hay una oración para que una hija encuentre un marido rico y estúpido y para que un hijo crezca sensible: pero no se refieren a ellos como hijo e hija, sino en términos relativos a sus órganos sexuales. Después de todo, el pariente no es el ama de casa perfecta de clase media.

Se ha dicho que Aristófanes a veces se preocupa más por hacer que se haga una observación que por quien la hace. Pero el efecto cómico en esas ocasiones no es simplemente el de lo inesperado: la ruptura de una imagen que había sido construida coincide con la ruptura de la prohibición social normal de lo explícito verbalmente en cuestiones de sexo; y el atractivo de repente no es para nuestro sentido del realismo, sino para nuestro sentido de la fantasía, ya que Aristófanes deja al personaje decir lo que el público disfrutará oyendo decir (como el obispo de teatro al que se hace jurar).

Las mujeres tienen papeles de importancia tanto en *Lisístrata* como en las *Tesmoforiantes;* y ahí en muchas ocasiones, y a una escala mucho mayor, podemos examinar la composición de los elementos realistas y cómicos en la forma en que están retratados ellos y la vida social que les rodea. Por supuesto, no son más que el pariente de Eurípides, la verdadera imagen de las esposas de la clase media que pretenden ser. Aparte de la consideración de que son mujeres como las ven y las representan hombres, uno de los rasgos fuertes de sus intereses en los propósitos dramáticos es que son mujeres ocupando papeles masculinos. Esto es verdad ya las veamos reunidas en las Tesmoforias (porque su ceremonia es una transposición de otra masculina, y hacen discursos como oradores contra Eurípides) o reuniéndose y tratando de forzar a sus maridos a la acción política —hacer la paz— por un movimiento internacional «sin sexo». Pero el mismo hecho de que las mujeres sean tan importantes en estas obras en oposición a las anteriores, quiere decir que se exploran ciertos tipos de relaciones en formas que no se habrían podido tratar en argumentos orientados de otra manera. Podemos tomar como ejemplo *Lisístrata,* 870-979: Mirrina se ha unido al movimiento, y ha dejado a Cinesias: «¿Qué te ha pasado? ¿No piensas en el niño, sin comer ni bañar durante cinco días?» «*Yo* pienso en él, pero tiene un padre inútil...» (880 y sigs.). «¿No te importa que las gallinas se hayan marchado con tus labores?» «Dioses, no» (896 y sig.). «Pero ¿no vendrías y —bueno— te acostarías conmigo ahora?» «De ningún modo, aunque no diré que no te quiero.» «¿Me quieres? Entonces, ¿por qué no, cariño?» «¿Delante del niño? Estarás bromeando.» (904 y sigs.) Con estos preliminares Mirrina lleva a Cinesias a una rutina de excitación y desvestirse a medias y cortando para buscar cojines, perfumes y similares; por supuesto, ello va dirigido a las fantasías sexuales del público; pero no hay extravagancia en el estilo, que sigue siendo básicamente familiar y coloquial. Sólo cuando al final estalla ella y le frustra hay un cambio, cuando Aristófanes se desplaza

al nivel de la burla de lo heroico, y hace que Cinesias se queje de las agonías de su tensión, en diálogo con el coro en una parodia del lamento trágico (954-79). Podemos clasificar este episodio como comedia social porque, a pesar de todas sus demás cualidades, es una descripción de un tipo de relación personal que es universal; descansa no sólo en sus cómicos efectos, ni en la sátira de personas, sino en la observación por el autor de la naturaleza humana en el mundo en torno a él.

Si es difícil trazar un cuadro claro de la actitud del poeta cómico hacia los acontecimientos políticos o cualquiera de los asuntos públicos del mundo, quizá es aún más duro captar los sentimientos personales en relación con la escena social. Bastante a menudo, por ejemplo en su sátira constante contra los homosexuales, o su propagación del viejo tema cómico de que las mujeres son alcohólicas, parece que Aristófanes simplemente se hace eco o escribe largamente acerca de lo que el hombre de la calle mantiene como su propio punto de vista o un prejuicio heredado [109]. Sin embargo, hay momentos de percepción más sutil y aguda. Ya hemos observado cómo, en *Lisístrata,* se retrata la guerra desde el punto de vista de una mujer, y sin que falte un buen esbozo verbal de la esposa que ansía noticias y es mandada callar *(supra,* pág. 414). Un detalle similar, al principio de los *Acarnienses,* ilumina la infelicidad del hombre del campo condenado a una vida de tiempos de guerra dentro de los muros de la ciudad, cuando tiene que comprar sus necesidades cotidianas, como carbón vegetal, aceite y vinagre, a los comerciantes de la calle, en lugar de disfrutar en casa de sus propios productos (33 y sigs.; *supra,* pág. 414). En la *Paz,* cuando llega la paz, los cambios que puede traer consigo en las circunstancias de los hombres se muestran en dos vivos ejemplos: el del fabricante de hoces y el comerciante de jarras de barro, cuyos artículos suben de precio, y el de los comerciantes de armas, cuya mercancía no vale nada en el mercado (1197 y sigs.). Un vistazo a las implicaciones personales de una desgracia aparece en el caso del anciano ante los tribunales, que es derrotado por un joven guapo y consigue una réplica que tiene tantos elementos de *pathos* como de retórica: «Dejo el tribunal multado por la cantidad que ahorré para un sudario» *(Ac.,* 691). Algunas de las realidades del trato con los ancianos aparecen a través de la escena de las *Avispas* en la que Filocleón es adulado para que acepte celebrar un juicio en su casa y, entre otras cosas, provisto sensatamente de un orinal colgado de un clavo (807 y sigs.). Estos, y muchos pasajes como ellos, ofrecen destellos de luz sobre los asuntos sociales y económicos del pueblo más que los retratos estudiados. Un pasaje en que el retrato de alguna manera está más apoyado es la autodescripción por el coro de aduladores en *Kólakes* de Éupolis, la obra que, como hemos observado (pág. 388), compitió con éxito con la *Paz,* en 421 a. C.: el fr. 159 dice (en parte) lo que sigue:

[109] Homosexuales: ver, p. ej., la lista de 42 personas atacadas por presunta homosexualidad en comedias dada por Henderson, 1975, 213 y sigs. Mujeres y vino: p. ej., *Lis.,* 194 y sigs., *Tes.,* 630 y sigs., 690 y sigs.; más pasajes en Oeri, 1948.

«Tengo estos dos juegos de ropa, muy elegantes, y me pongo uno u otro y me doy una vuelta por el mercado. Y entonces, cuando veo a algún simple con dinero, voy a por él. Si tiene algo que decir, se lo alabo con calor, y muestro asombro, y pretendo estar encantado y entonces salimos a cenar, a comer el pan de otro, y para seguir la broma, sobre el terreno, o se acaba...»

El personaje parecido de *Esperanza o riqueza* de Epicarmo, como hemos visto, cuenta el mismo tipo de historia; y tanto el tipo social como la clase de retrato tienen un futuro desarrollo en la comedia posterior [110].

En su agudeza descriptiva, ya sea hostil o simpática, y en su potente componente de interés por la vida (y hasta cierto punto por las relaciones) de la gente vulgar, la comedia del siglo v tuvo dos puntos de crecimiento de enorme potencial. Con la familiaridad traída por los siglos de la historia literaria posterior, es fácil subvalorar su importancia. El hecho de que esta faceta de la comedia, más que cualquiera de las otras, había de mostrarse tan fructífera, es claramente una clave que hay que plantearse en cualquier estudio sobre la comedia del siglo IV.

10. DE ARISTÓFANES A MENANDRO

El lapso de tiempo entre *Pluto* de Aristófanes y *Díscolo* de Menandro es de poco más de setenta años, o dos generaciones bastante dilatadas. De la comedia de ese período, Gilbert Norwood escribe:

> Entre el paisaje emocionantemente variado de la Comedia Antigua y la ciudad de Menandro se extiende un desierto: en él el topógrafo diligente puede notar dos prominencias respetables, y quizá un cerro poco elevado a media distancia, o unas pocas barrancas, y el viajero celebrará con deleite uno o dos oasis con algún pájaro cantor; pero el primer plano omnipresente de su viaje es arena, aburrida, estéril y engañosa (Norwood, 1931, 38).

Pero es un período en el que la comedia ática se internacionalizó auténticamente. La popularidad de sus obras entre los griegos de habla dórica de Occidente está evidenciada por las pinturas de jarrones del sur de Italia con escenas cómicas que datan de la primera cuarta parte del siglo IV en adelante; las estatuillas de terracota áticas y sus réplicas aparecen en lugares tan apartados como Ampurias, cerca de Barcelona, Olinto, Lindos, y el sur de Rusia [111]. Fue en este período cuando los actores se erigieron cada vez más en personalidades famo-

[110] Véase pág. 406, *supra,* y Handley, 1965a, en 57 y sigs.

[111] Los jarrones del sur de Italia (los llamados vasos Phlyax) están catalogados por Trendall, 1967, y listados en lugares apropiados por Webster-Green, 1978. Terracotas: p. ej., el famoso grupo de personajes de una comedia mitológica del Metropolitan Museum, Nueva York, con numerosas réplicas extendidas: Webster-Green, 1978, núm. AT 9-23.

sas [112], cuando Aristóteles pronunció en Atenas las conferencias representadas por la *Poética* conservada, y tuvo lugar mucha reconstrucción y reorganización teatral, y no menos en Atenas bajo la administración financiera de Licurgo [113]. También está claro que el público tenía sus ídolos, algunos de los cuales escribieron muy prolíficamente; y que el éxito en Atenas era perseguido y conseguido por griegos de partes muy distintas del mundo, algunos de los cuales acabaron consiguiendo la ciudadanía. Anaxándrides es un ejemplo de la primera generación del siglo IV de poetas cómicos. Un griego oriental, según se dice, de Rodas o Colofón, se apuntó brillantemente primeros premios en las Dionisíacas en años sucesivos, 376 y 375, y consiguió uno de ellos en las Leneas sobre la misma época; obtuvo diez primeros premios en total, y tenemos un registro de él aún creando (y ganando un cuarto premio) en 349. Antífanes, otro gran nombre, fue un contemporáneo cercano suyo, otro no ciudadano (se dice que Demóstenes fue el responsable de que lo fuera), y al parecer otro griego oriental, con tres lugares que se lo disputan como oriundo de ellos. Se dice que Alexis venía de Occidente, de la colonia ateniense de Turios, en el golfo de Tarento; fue un escritor prolífico que vivió hasta muy avanzada edad; algunos críticos antiguos le achacan una relación especialmente estrecha con Menandro, con cuya vida de hecho coincide en ambos extremos. El teatro ateniense del siglo IV atrajo libremente talentos y exportó obras libremente, que sin duda fueron escritas en buena cantidad: 617 fueron catalogadas para el período denominado de la Comedia Media —nuestra época— de acuerdo con el llamado Anónimo, *De comoedia;* y la cifra de Ateneo, posiblemente basada en fuentes distintas, es de «más de 800» [114]. ¿Cómo es que de toda esta actividad la impresión que le hizo a un erudito moderno fuera la de arena, «aburrida, estéril y engañosa»? ¿Y podemos contestar, sin prejuicios, si no se ve en las últimas obras de Aristófanes algo de la forma de las cosas que iban a pasar?

La diferencia más tangible entre las primeras obras y *Asambleístas* y *Pluto* es la disminución del papel del coro. Esto ya lo hemos observado antes al explicar los modelos estructurales (págs. 393 y sigs.). La parábasis ahora ha desaparecido, y el agón de estructura formal está reducido a la mitad o menos; dos veces en *Asambleístas* y varias en *Pluto,* en lugares en que se podría haber esperado una representación coral, los manuscritos tienen el encabezamiento XOPOY (como se podría escribir *chorus),* una anotación familiar en los textos fragmentarios de la tragedia post-clásica así como en Menandro. Aunque hay todavía espacio para los estudios sobre la historia textual y el significado de

[112] Ghiron-Bistagne, 1976, 154 y sigs., *DFA,* 279 y sigs.; hay datos firmes de gremios organizados desde principios del siglo III en adelante, aunque es posible que fueran conocidos por su nombre profesional «Artistas de Dioniso» durante medio siglo antes de esto (Dem., 19, 192; Arist., *Ret.,* 1405a23 *et al.).*

[113] Pickard-Cambridge, 1946, 134 y sigs.

[114] Anón., *De com.,* II, 52 y sigs. Kaibel, III, 45 y sigs., Koster; Ateneo, 8, 336d.

esta anotación (no podemos afirmar con seguridad en ninguna obra cuántas veces actuaba el coro o lo que hacía) [115], los principales puntos para nuestro propósito están suficientemente claros. El elemento de poesía y canto ha disminuido: incluso si, en todos los puntos probables, el coro cantaba y bailaba, el efecto debió de ser más débil que lo que ocurre en (digamos) las *Ranas,* puesto que sus letras no estaban compuestas especialmente para la obra. Al mismo tiempo, con la mente del dramaturgo ya no tan claramente centrada en su modelo alternante de escenas o discursos y trozos líricos, la acción deberá casi inevitablemente caer en secciones o fases demarcadas por las principales representaciones corales. Estas secciones entonces habrán tendido a tomar un estatus de composición semejante al que reconoceríamos bajo el término «acto»; y ese proceso está plenamente llevado a cabo en Menandro [116]. Tomemos una ilustración: la acción de *Pluto* a partir de 802 en adelante, después de un XOPOY, se compone de una serie de ilustraciones de los efectos de la cura milagrosa por la que la Riqueza ha recuperado la vista. Primero Carión narra la transformación dentro de la casa: el arcón lleno de buena cebada, las jarras llenas de vino y la cisterna de aceite de oliva, etc. Luego llega el Hombre Justo, que ha sido desdeñado por los amigos a los que ha ayudado, pero ahora que la Riqueza ya no es ciega, le trae como oferta de agradecimiento el manto con el que ha tiritado durante trece años. Se les une un Delator, que es empujado al exterior con el manto viejo para que sea un sirviente de baño, mientras el Hombre Justo es llevado a presencia de la Riqueza en persona. XOPOY de nuevo (958). El paralelismo es obvio y tradicional, pero en lugar de agruparse en un modelo por medio de odas corales que entrelacen el conjunto (como las escenas con el granjero y el Mejor Hombre en los *Acarnienses,* 1000 y sigs.), los tres elementos vienen juntos para formar una especie de unidad.

Deberíamos seguir algo más con las fortunas del coro y de la lírica en la comedia. Después de *Pluto,* Aristófanes escribió dos obras más, muy probablemente las últimas, que fueron representadas por su hijo Araro, a saber, *Kokalos* y *Aiolosikon; Aiolosikon* es presentada por nuestra fuente como ejemplo tipo de la Comedia Media; mientras que en *Kokalos* (se dice) «introduce raptos y reconocimientos y todas las demás cosas en las que Menandro le siguió» [117]. Cuando *Odiseos,* «Ulises y cía.» de Cratino, es mencionado junto con *Aiolosikon* parece que nuestra fuente no la consideraba simplemente una obra mitológica, sino como una que carecía de insultos, parábasis y lírica también [118]. Es posible que fuera así. Si es así, es un buen recordatorio de que la Comedia Antigua no era necesariamente tan regular en su desarrollo como la simple

[115] Véase Hunter, 1979.

[116] Este tema, incluida la definición de «acto», se ha debatido mucho: véase, p. ej., *Entretiens Hardt,* 1970, 12 y sigs., y Blanchard, 1970.

[117] Platonio, *De com.,* I, 1, 24 y sig., 29 y sigs. Kaibel, 1, 22 y sigs., 27 y sigs., Koster; la cita es de *Vit. Ar.,* XI, 69 y sigs., Dindorf-Dübner, XXVIII, 54 y sigs., Koster.

[118] Platonio, citado nota 117, *supra.*

extrapolación de Aristófanes la hubiera hecho; pero permanece la posibilidad de que nuestra información haya sido mutilada en el curso de su paso de un erudito antiguo a otro, o que detrás de todo ello exista una adaptación posterior de la composición del siglo v original de Cratino. El único trozo sustancial de representación coral en *Pluto* es la párodo (253 y sigs.), en el que el coro de viejos granjeros establece en tetrámetros trocaicos (no líricos) el diálogo con Carión. Cantan una parodia de un ditirambo de Filóxeno, el *Ciclope;* éste es de simples estrofas yámbicas (290 y sigs.). Entonces vuelven a su propio papel con una canción indicada en el texto por XOPOY [119]. La parodia de Filóxeno, aunque conservada como parte del texto, de hecho es completamente ajena al mismo, y podría perfectamente haber sido representada en circunstancias similares en cualquier otra obra. Pero el concepto de que un coro podría tener una identidad especial, o hacer una representación especial al menos en su primera aparición, se mantiene. Cuatro fragmentos de un relieve de mármol en Atenas fechado en el tercer cuarto del siglo IV muestran un coro de hombres bailando, con gorros de soldado, con bastones [120]; de la misma época, *Stephanopolides,* «Vendedoras de guirnaldas», de Eubulo, tiene, como sugiere su título, un coro caracterizado de mujeres que se presentaba con unos cantos de los que se conservan fragmentos (104-5 K). Estos ejemplos, entre otros, nos permiten trazar algo de la historia hasta que se reanuda en Menandro, con un coro anunciado a su llegada, ya sea con el carácter general de juerguistas achispados (como en *Perikeiromene,* por ejemplo) u, ocasionalmente, con una función especial o descripción que encaje en la obra (como en *Díscolo)* [121].

Menandro no ofrece datos de cantos corales especialmente escritos. Hay una pequeña prueba sobre la lírica de los actores, que aún podía aparecer en situaciones especiales (un canto en un templo, que recuerda *Ión* de Eurípides; un canto y danza en honor de la Gran Madre [122]); el recitativo, en el sentido de versos recitados con acompañamiento musical, está bien ilustrado por la viva escena del sermoneo de Cnemón al final de *Díscolo,* que toma cierto tinte poético a medida que se eleva a la descripción de la fiesta a la que el viejo misántropo se ha negado a asistir (véase *infra,* pág. 462). Pero la forma básica de la comedia de Menandro es el discurso de las relaciones humanas cotidianas, y en correspondencia su metro básico es el que Aristóteles *(Poética,* 1449a24) consideraba como más cercano al discurso, a saber, el trímetro yámbico.

Si, entonces, la decadencia del coro y de la lírica en general no es tanto aguda y simple sin más como un crudo contraste entre lo que el primer y el último Aristófanes harían, aún ha de verse como un cambio importante en

[119] Cf. Handley, 1953, 59, con nota 4.

[120] Webster-Green, 1978, núm. AS3, con lám. IX; cf. también AS4.

[121] «Cantores de peanes», de acuerdo con el papiro, «adoradores de Pan» según la corrección generalmente aceptada: véase Handley, 1965a, sobre 230-32.

[122] *Leukadia,* fr. 258 Kö; escol. *ad* Eur., *Andr.,* 103, cf. Handley, 1969, 96, y Gomme-Sandbach, 1973, 400 y sigs.

la comedia, parte de una tendencia de desarrollo bien marcada en *Asambleístas* y *Pluto,* que tiene consecuencias para la forma y estructura de las obras, así como para la naturaleza de su atractivo para el público. El papel en disminución de los elementos líricos y poéticos debe hasta cierto punto contribuir a la impresión de insulsez de estilo dada por los fragmentos del siglo IV. Estas contribuciones hacia las preguntas que nos proponemos contestar aumentarán a medida que las otras tendencias generales de la comedia del siglo IV sean estudiadas. Pero se mantiene, antes de que dejemos este grupo de temas, una escena que merece atención tanto por sí misma como a modo de indicación de lo que podría haber sucedido pero al parecer no sucedió.

Es parte de la inversión del orden normal de cosas en *Asambleístas* que las relaciones sexuales se hagan libres, pero a condición de que sean satisfechos primero el más viejo y el más feo (611-34). Aristófanes ilustra esta situación construyendo una rutina cómica en torno a un joven, una muchacha y una temible vieja bruja, que será desplazada pronto por dos competidores aún más horribles (877 y sigs.). De esta manera crea una oportunidad para introducir pares de canciones en las que sus actores pueden darse réplicas («Hay algo gracioso y cómico en esto, aun cuando el público no disfrute de ello», 888-89). El clímax, en lo que nos interesa aquí, es un dueto de muchacho y muchacha —ella, dolida y anhelosa, ruega a su amante que venga a ella, mientras él, también dolido y anhelante, se queda en la puerta y le ruega a ella que baje y abra—. Quizá, como se ha sugerido, Aristófanes esté sacando elementos del idioma del canto popular contemporáneo; pero lo que el incidente recuerda, más que cualquier otra cosa de la comedia griega, es la secuencia de serenata en *Curculio* de Plauto (96 y sigs., esp. 147-157). La escena aristofánica tiene, entre sus otros elementos, algunos de los ingredientes básicos de la comedia romántica y de la comedia musical en un sentido mucho más moderno que el que Aristófanes hubiera reconocido; y es quizá aún más significativo desde el punto de vista histórico como indicación de potencial que como logro. La convergencia de tema y forma de representación con Plauto es interesante sobre todo para recordarnos lo que de hecho (hasta donde sabemos) no se desarrolló en la Grecia del siglo IV. Pues, aunque música y poesía aún se admitían en la comedia, parece que no volvieron a lograr la altura de que disfrutaron una vez en Aristófanes, y menos aún tomaron el interesante camino que llevó hasta la comedia musical de Plauto.

El mito, hemos visto, es un elemento muy primitivo en la comedia; las escenas míticas y los personajes míticos, a menudo basados en un tratamiento de la literatura en una forma más elevada, continuaron a partir de Epicarmo prestándose a muy distintos propósitos cómicos, incluidos los de la comedia política; el mito, especialmente el mito según aparece en la tragedia, podía proporcionar pautas de personajes y acción que se transmutaban en parte del propio repertorio del poeta cómico. Aunque muchas cosas son inseguras sobre la cro-

nología y el contenido de muchas obras, podemos formarnos cierta imagen del desarrollo a partir de los resultados de una investigación de Webster [123]. De acuerdo con esto, en los últimos veinte años del siglo v algo menos de la mitad de las obras fechadas son mitológicas; para los años 400-350 la fracción está entre la mitad y un tercio, en oposición a sólo una décima parte de los títulos asignables a 350-320. Por supuesto, «mitológico» puede aplicarse a varios tipos distintos de obra. Hay un sentido en el que *Pluto* es una comedia mitológica, ya que tiene los personajes de la Riqueza y la Pobreza; pero el tipo de obra que nos interesa aquí es el que toma todos sus materiales de argumento y personajes del mito, y es cómica en virtud de la explotación del choque y contraste entre los valores e incidentes de la historia «madre» y sus contrapartidas en el mundo de hombres como nosotros o peores que nosotros. La perdida *Antíope* de Eurípides presentaba, a través del contraste entre los hijos de Antíope, un conflicto de ideales entre los intelectuales cultivados y los hombres prácticos (véase pág. 353). En *Antíope* de Eubulo hay un cómico beocio hablando en su propio dialecto (como el beocio de los *Acarnienses* de Aristófanes); y en un fragmento del discurso de un mensajero oímos que Ceto, siempre hambriento, ha de ser situado en la «sagrada llanura de Tebas» (pues el pan allí es mejor), mientras que el más etéreo Anfión es enviado a la hambrienta Atenas, donde los hombres beben las brisas y viven de esperanzas. *Belerofonte* de Eubulo recuerda de nuevo a Eurípides, parece: en nuestro único fragmento, el héroe llama a alguien para que le sujete mientras su alado caballo Pegaso levanta el vuelo; y una vez más podemos comparar a Aristófanes, en su parodia de la obra de Eurípides en la *Paz*, donde Trigeo tiene un despegue de sacudidas al volar al Cielo sobre su escarabajo (82 y sigs.) [124]. Los ejemplos pueden multiplicarse [125]; pero una historia que vale la pena especialmente mencionar es la de Auge, pues incluye los motivos de rapto y reconocimiento que fueron notados por los eruditos antiguos como ingredientes básicos de la Comedia Nueva de Menandro y sus contemporáneos, y estaban notablemente presentes en Aristófanes, dos de cuyas obras perdidas, como hemos visto, fueron consideradas como ejemplos de lo que había de acontecer en los tiempos que le siguieron [126]. La obra *Auge* de Eurípides es mencionada ligeramente en las *Ranas* (1080) a causa de su heroína, que dio a luz a su hijo de Heracles en el templo del que era sacerdotisa. Las obras cómicas tituladas *Auge* eran conocidas desde Fililio y Eubulo. La obra de Fililio bien podía haberse escrito en los años últimos del siglo v, cuando *Auge* era reciente (se trata de una de las últimas obras de Eurípides); y en ese período, parece, se originó un grupo de estatuillas de terracota que incluían a Heracles, una mujer velando avergonzada su rostro, una vieja nodriza con un bebé, y otras eminentemente adecua-

[123] Webster, 1952; véase también Webster, 1970b, 85, 259 y sigs.

[124] Véanse también los textos citados en *P. Oxi.*, 2742, *CGFP*, núm. *74.

[125] Véase, por ej., Webster, 1970b, 16 y sigs., 82 y sigs.

[126] Véase *supra*, pág. 438, con nota 117.

das para haber sido recuerdos del reparto de una comedia como ésta [127]. La popularidad creciente de los tipos de terracota y la producción de otra *Auge* cómica por Eubulo dan alguna indicación del atractivo que este tipo de historia tuvo. Los fragmentos sobre comida y fiestas que tenemos en citas de Ateneo contribuyen a mostrar cómo trajeron los poetas cómicos la historia al nivel de la calle, y nos recuerdan el papel tradicional de Heracles cómico como glotón; el motivo de comida y bebida tiene su contrapartida visual en las estatuillas de un hombre llevando una bolsa de la compra y un hombre que lleva una jarra [128].

Podemos ver cómo podían admitir innovación y distorsiones cómicas, a la manera tradicional, historias como la de *Auge;* también podían escogerse y retorcer, para lograr un buen efecto, versos sueltos de los trágicos. Anaxándrides, puede decirse, es aristofánico cuando toma un famoso verso de *Auge* de Eurípides y lo parodia para hacer un chiste político: «La Naturaleza lo deseaba: le importan un pito las leyes» (Eur., fr. 920, *TGF)* se convierte en «La ciudad lo deseaba: le importan un pito las leyes» (Anax., fr. 67 K). Pero historias así tenían también otras cualidades, mucho menos tangibles a partir de nuestros datos. Habían sido (y seguramente podían serlo de nuevo) conformadas así para producir un modelo dramático satisfactorio, un conjunto orgánico; podían ser (como lo fueron por Eurípides) tratadas de tal manera que pusieran en tela de juicio la motivación humana y divina tras la trama, aun cuando los medios y los propósitos del poeta cómico fueran diferentes; y podían ser manejadas de tal manera que incluyeran al público en la simpatía por los personajes y sus actitudes de vez en cuando, que promovieran una cierta sensación de identificación, provocaran la sonrisa y no la risa. A pesar del fuerte colorido romano de los escritos de Plauto, el *Anfitrión* probablemente aún da una buena idea de la mezcla de distintos efectos en comedias de este tipo. Empezamos con las clásicas y bufas confusiones de identidades equivocadas, cuando Zeus/Júpiter y Hermes/Mercurio se disfrazan de Anfitruo y su sirviente, de manera que el rey de los dioses pueda darse el placer del adulterio con Alcmena, la reina de Anfitruo; nos trasladamos a los elementos de simpatía humana en el retrato de una mujer que mantiene su dignidad a pesar de la forma en que es engañada, y en esto vemos algo de la faceta de la comedia griega posterior que es distinta del puro entretenimiento ligero. Ésta es una faceta que Menandro había de desarrollar. Pero en beneficio del contraste, podemos notar ahora que cuando Menandro recuerda el verso de Eurípides sobre la Naturaleza y las leyes, como hizo Anaxándrides, no es para hacer un chiste político alusivo, sino para dar una dimensión mayor a los asuntos cotidianos de la gente de su obra desde la situación de sus contrapartidas míticas [129].

---

[127] Terracotas: véase *supra,* pág. 436, nota 111.

[128] Fililio, *Auge,* 3-6 K, Eubulo, *Auge,* 15 K; Heracles, Ar., *Avispas,* 60 (cf. *supra,* pág. 405).

[129] Men., *Epitr.,* 765-67 (1123-25, Sandbach): véase también *infra,* págs. 459 y sig.

Fue, de hecho, la decadencia de la sátira política y personal lo que dio a Aristóteles y otros críticos antiguos uno de los contrastes más claros que podían establecerse entre la comedia de la época de Aristófanes y la comedia posterior. Pero ¿con qué velocidad y nitidez se dio el cambio? Para Aristóteles, como hemos observado, el movimiento de alejamiento de la convención yámbica o satírica ya había empezado, en lo que se refiere a Atenas, durante la generación anterior a Aristófanes, con Crates [130]; mientras por otra parte, las referencias a contemporáneos y acontecimientos políticos en *Asambleístas, Pluto* y obras fragmentarias posteriores del siglo IV muestran (por decir lo menos) que no había una inhibición universal contra ese tipo de cosas. Esto no quiere decir que no hubiera tensiones entre atacantes y atacados del tipo que encontramos cuando estudiamos la comedia política en su cumbre. Isócrates, que escribía en 355 a. C., contrasta las dificultades a las que se enfrentaba la gente con políticas serias pero poco atractivas que defender (como él mismo), con la posición de los oradores en la asamblea, tan irreflexivos como sin escrúpulos, y con la de los poetas cómicos en el teatro, que retienen el favor del público mientras difunden por toda Grecia los errores de sus conciudadanos [131]. Isócrates era un anciano por entonces, de hecho pasado el límite de los ochenta, y nos preguntamos si no estaba pensando en los poetas cómicos del pasado, que le habían atacado a él mismo, más que en los del presente inmediato [132]. De todas formas, es difícil separar completamente lo que dice de la realidad contemporánea; y lo mismo es válido, aunque con distintas reservas, a la teorización política del contemporáneo algo más joven de Isócrates, Platón, cuando formula sus rígidas normas en las *Leyes* contra el ataque personal en la comedia o en cualquier tipo de poesía yámbica o lírica (935e). Desde el punto de vista del poeta cómico, el ataque personal y el comentario político eran una licencia tradicional; y, como muchas tradiciones cómicas, ésta se conservaba. Para Menandro, los asuntos contemporáneos están más o menos tan en el fondo como las guerras napoleónicas lo estaban para Jane Austen, y aun así (más que Austen) encarna elementos de comentario social en las palabras y actos de sus personajes, e incluso se permite un guiño ocasional hacia el pasado de la comedia, como en sus alusiones en *Samia* y otros lugares a un notable gorrón y escoria del escenario cómico, Querefón [133].

En consonancia, respecto a la política en la comedia, ya la música y la poesía de ésta, podemos señalar una tendencia a la decadencia, un viraje de interés hacia otros lugares; y aunque un dramaturgo que anduviera contra corriente podía atraer el necesario patrocinio y la aceptación para una producción

---

[130] Véase *supra,* págs. 398 y 399, con notas 16 y 17, respectivamente; pág. 431, con notas 101 y 102, y los textos a los que nos referimos en pág. 438, nota 117.

[131] Isócrates, *De pace,* (8), 14.

[132] Nótese para este punto Aristófanes, fr. 700 K, y Strattis, *Atalante,* 3 K: Webster, 1970b, 28.

[133] *Samia,* 603, con otras referencias dadas por Gomme-Sandbach, 1973, *ad loc.*

ateniense, y podía conseguir el éxito con ella, tendríamos que tener cuidado con exagerar los conceptos, particularmente cuando estamos argumentando a partir de fragmentos. Timocles parece que fue una excepción. Hay una alta incidencia de referencias personales y políticas en lo que se conserva de él, y es notable como exponente tardío de esta forma de comedia: un pro-macedonio, que atacó, entre otros, a Demóstenes e Hipérides, aún estaba escribiendo después de la muerte de éstos y durante la trayectoria dramática de Menandro. El paralelismo con la música y la poesía quizá es algo más que una coincidencia. La decadencia del insulto citable podría, suponemos, tener un efecto similar al del declive de la música y la poesía en hacer que los fragmentos del siglo IV en comedia resultaran menos emocionantes como lectura. Pero estos dos paralelismos tienen un rasgo común más. Es que, desde los años más jóvenes de Aristófanes, tanto la música como la política habían estado haciéndose cada vez más complicadas, y por tanto menos fácilmente explotables en términos de entretenimiento popular. El desarrollo musical que contribuyó al declive de los coros tanto trágicos como cómicos es el que se refleja en las *Ranas* en el contraste entre la lírica coral tradicional a la manera de Esquilo y los modernismos de Eurípides, vistos en su momento más característico en las arias de virtuoso para actor, algo bastante ajeno a la escritura coral [134]. En política era menos fácil en el siglo IV, y quizá se había hecho progresivamente menos fácil desde las obras de la primera época de Aristófanes, sumar los males de la época en términos de maldades de un Cleón o Hipérbolo. Tanto las *Asambleístas* como *Pluto* son comedias políticas en el sentido de que ofrecen una solución, si bien típicamente cómica, a los problemas de la vida en Atenas; pero en ambas la solución, y los males que busca remediar, están concebidos más bien en términos sociales y económicos que específicamente en términos políticos: esto es válido casi por igual para el Estado casi comunista establecido por las mujeres que toman la asamblea en *Asambleístas* y para la redistribución que sigue a la milagrosa cura de la Riqueza en *Pluto*.

Puede deducirse cierta impresión del ambiente político hacia 390 del discurso que Praxágoras, la heroína de *Asambleístas,* ensaya para pronunciarlo ante la asamblea. Sabe cómo componer un discurso político, según explica, porque ella y su marido establecieron su casa en la colina Pnyx «donde éramos refugiados» (243), y por tanto escuchó allá a los oradores. La referencia precisa de algunas de sus alusiones escapa a los eruditos modernos, y puede ser que, incluso para el público de Aristófanes, el cuadro de conjunto fuera más importante que el detalle [135].

El discurso, incluidas las interrupciones, va del 171 al 240. Retrata un temperamento desilusionado que parece ir más allá del ataque habitual por el poeta

[134] Véase *supra,* pág. 424 y sig.

[135] Véase Ussher, 1973, XX-XXV, para el estudio y el fechado de la obra en 393 a. C. y no 392 a partir de estas referencias.

de las cosas como son. Ha habido una sucesión de dirigentes cada vez más malos («incluso si un hombre es bueno un día, es malo durante diez», 177 y sig.); pero la asamblea a su vez se ha mostrado más emocionada por la actitud de un hombre hacia la cantidad de dinero cobrada por asistencia que por su verdadero valor o falta del mismo. El juicio de la política por los atenienses (sigue la argumentación) es tan inconstante como su juicio sobre los políticos. «Ahora tomemos la alianza: cuando la estábamos considerando, dijeron que estaríamos perdidos sin ella; una vez que la conseguimos, estaban furiosos, y el que la propuso desapareció instantáneamente» (193-96). Luego, de nuevo: «Necesitamos barcos: los pobres están a favor, los ricos y los granjeros en contra» (197 y sig.). La acusación de inconstancia aparece de nuevo en 823 y sigs., donde el que propone un nuevo impuesto es acusado de haber conseguido una reputación dorada por su idea hasta que (inevitablemente) hubo replanteamientos y fue vilipendiado; la tensión entre ricos y pobres se refleja una y otra vez en la obra y en *Pluto,* y más en las escenas con la figura personificada de la Pobreza misma (415-618).

El orden nuevo establecido por las mujeres en *Asambleístas* tiene algunos rasgos llamativos en común con el de Platón en la *República,* aunque la naturaleza de su relación (si es que existe) sigue siendo una cuestión sin resolver. Por ejemplo, ambos sistemas políticos prevén una comunidad territorial, de dinero y de posesiones, con el mantenimiento proporcionado por el Estado. Comidas, mujeres y niños están todos nacionalizados, y podemos observar con Murray que la objeción «¿Cómo reconocerá un hombre a su hijo?» es un problema planteado y contestado por ambos sistemas, y ventaja de ambos es la ausencia de pleitos [136].

Las *Asambleístas* es comedia tradicional en cuanto que su fuente principal es la puesta en escena e ilustración de una solución fantástica a un problema contemporáneo. Una solución así puede tomar la forma de una evasión a un futuro utópico igual que a un lugar lejano o a un pasado idealizado, como observamos cuando estudiamos las *Aves* (pág. 418, con nota 69). Nephelokokkygia, la ciudad ideal de los pájaros, es en cierto sentido una precursora de *Asambleístas;* pero esta vez la escena es en Atenas y no en el cielo, y los innovadores, como en *Lisístrata,* no son nada más extraño que amas de casa apoderándose de aquello en lo que creen que sus maridos les han fallado [137]. Por otra parte, como vimos más arriba, *Asambleístas* es moderna como *Pluto* en su insistencia en problemas sociales y económicos más que en el ataque específicamente político o personal. Quizá podemos llamarla moderna igualmente,

[136] Murray, 1933, 188. Véase especialmente *Asamb.,* 597 y sigs., con *Rep.,* 416d-e; 657, 673 y sigs., con 464d; 610 y sigs., con 423e, 457c-d; 635 y sigs., con 461c-d. Ussher, 1973, XV-XX.

[137] El tema del dominio de las mujeres es conocido por otras obras, y algunos ven un precursor de *Lis.* y *Asamb.* en Ferécrates, *Tyrannis:* Ussher, 1973, XV.

en oposición a las *Nubes,* en que su sátira se ha trasladado del ingenio verbal y del retrato caricaturesco de un Sócrates cómico y ha dado un paso hacia la crítica de ideas en los términos más generales del contenido y las consecuencias de éstas. Aristófanes, que no estaba retrasado en cuanto a subrayar lo novedoso de sus ideas, lo hace con insistencia en *Asambleístas* (577-87), pero es posible que esto no signifique más que el hecho de que no tenían un tratamiento complejo en las comedias precedentes. La dificultad de postular una versión en circulación de las ideas de la *República* de Platón lo suficientemente pronto como para que *Asambleístas* pudiera sacarlas de ahí, está igualada por la carencia de cualquier referencia clara a la obra de Platón, que en cualquier caso debía de conocerla. Si suponemos que la *República* y *Asambleístas* son elaboraciones esencialmente independientes de un acervo ideológico común (quizá no necesitamos postular un tratado perdido de alguna persona desconocida), el interés central desde nuestro punto de vista es aún que una comedia de principios del siglo IV toma el tema que toma y lo mantiene para diversión en términos cómicos.

La tradición de *Nubes* continúa en la comedia del siglo IV después de *Asambleístas,* y puede reconocerse en referencias a Platón, la Academia y otros filósofos y sus discípulos [138]. Una escena que recuerda la famosa de las Reflexiones de Sócrates es narrada en un fragmento de Epícrates [139]: aquí, Platón dirige un seminario sobre la clasificación de las cosas vivas —animales, árboles y plantas— en el que los estudiantes tienen problemas con una calabaza y pacientemente son llevados de nuevo a los primeros principios cuando todos han fracasado. La simple imagen del hombre sobre los intelectuales es ilustrada fácilmente a partir de algunas referencias más a Platón: el gran hombre frunce el entrecejo de concentración, levantando las cejas como los cuernos de un caracol; mientras piensa camina arriba y abajo, por supuesto sin sentido; toda discusión con él es charla ociosa, y tiene una noción del Bien que puede ser proverbial por su oscuridad [140]. Los discípulos pueden ser delgados y desgastados, como los socios medio muertos de Sócrates [141]; pero el académico viejo o joven también puede ser considerado elegante, como los aduladores que presentaban sus respetos a los grandes pensadores en la comedia filosófica de Éupolis, *Kólakes,* y puede ser un joven retórico apuesto, como los jóvenes modernos de la época de Aristófanes [142].

---

[138] Véase estudio en Webster, 1970b, 50-56.

[139] Epícrates, 11 K, cf. Ar., *Nubes,* 133 y sigs.

[140] Anfis, *Dexidemides,* 13 K; Alexis, *Meropis,* 147 K; Alexis, *Parásitos,* 180 K; Anfis, *Anfícrates,* 6 K: todos citados entre otros pasajes por Diógenes Laercio, *Vit. Platonis* (3), 26-28; en cuanto a «charla ociosa», cf. Ar., *Nubes,* 1485, con *Tagenistai,* 490 K, y Éupolis, 352 K (citado *supra,* pág. 426).

[141] Aristofón, *Platón,* 8 K, con Ar., *Nubes,* 103, 504, 1112; *Aves,* 1553 y sigs.

[142] Antífanes, *Antaios,* 33 K, con Éupolis, *Kólakes,* 159 K *(supra,* pág. 435 y sig.); Efipo, *Nauagos,* 14 K, con Ar., *Cab.,* 1375 y sigs. *(supra,* pág. 435, con nota 106).

El pasaje que acabamos de citar sobre el concepto platónico del Bien (Anfis, 6 K) puede servirnos también en un aspecto más general. Reza completo: «Pero qué bien puede haber en que vayas a obtenerlo a través de ella, maestro, es algo que entiendo menos que el Bien de Platón». «Presta atención entonces», dice el maestro. El contexto es el familiar en que un hombre dice a su esclavo o compañero (y por tanto al público) algo sobre su relación con una mujer, y se encuentra con la incredulidad, la sabiduría mundana y el intento de pasar de todo el asunto con un chiste, que son reacciones humanas comunes (y por tanto buen material para los dramaturgos) en estas situaciones [143]. Como hemos visto antes, y difícilmente se puede recordar con demasiada frecuencia, la altura de las alusiones en comedia queda afectada vitalmente por el contexto, que en fragmentos a menudo es mucho menos fácilmente deducido que en el ejemplo presente. El elemento de sátira contra Platón en la referencia al Bien es ligero y con buen humor cuando viene como parte de la charla entre esclavo y amo, y cuando la insistencia de la escena está en otro lugar. Dos preguntas se plantean por sí mismas. En primer lugar, al considerar las alusiones a la tragedia en toda su variedad, podemos ver algo del proceso por el que las que empezaron siendo satíricas referencias se mantuvieron y se desarrollaron como parte de la estructura dramática de la comedia; ¿hasta qué extremo (preguntamos) puede decirse algo similar de la sátira contra Platón, los pitagóricos y otros intelectuales? Y en segundo lugar: ¿hasta dónde responde la comedia misma durante el siglo IV a los desarrollos en pensamiento acerca de la política, la ética, la técnica literaria y otras actividades humanas? Para contestar a la primera pregunta, como sugiere nuestro ejemplo, necesitamos saber qué personajes y en qué situaciones son motivo de alusiones a filósofos o expresan ideas con fondo filosófico reconocible [144]. Sobre un aspecto de la segunda pregunta diremos algo más tarde.

Pero, volviendo una vez más a Aristófanes, es interesante, y quizá genuino indicador de una tendencia en el desarrollo de la comedia, que *Asambleístas,* al ilustrar el concepto de la comunidad de toda propiedad también produzca lo que se ha apuntado como primera escena en la comedia en la que dos ancianos estén claramente contrastados. El contraste está entre el hombre que proporciona lealmente los bienes de su casa y los forma en el orden de procesión festiva con motivo de la ocasión del Estado, y, por otra parte, el escéptico, que encuentra todas las razones para rezagarse, pero es lo suficientemente agudo para ir cuando va a celebrarse un banquete gratis del Estado: son los precursores de parejas de la comedia de Menandro como Demeas y Nicerato en *Samia,* o Demeas y Micio en *Adelphoi* según los adaptó Terencio [145].

---

[143] Ejemplos son las escenas iniciales de Menandro, *Díscolo* y *Misoumenos,* y de Plauto, *Curculio* y *Pseudolus.*

[144] Véase Webster, 1970b, 54-55, y 1950, 195 y sigs.

[145] *Asamb.,* 728 y sigs., Webster, 1970b, 13.

Ateneo, como hemos observado, leyó comedias del siglo IV vorazmente (pág. 437, con nota 114). Incluso una inspección rápida de una de las ediciones de fragmentos cómicos mostrará qué parte dominante de nuestro conocimiento de la comedia entre Aristófanes y Menandro representan las citas que Ateneo pone en boca de los eruditos cuyas cenas son el tema de su *Deipnosophistai.* El alcance de la conversación de la cena, aunque vasto, no es en modo alguno universal: así, resulta que tenemos un material relativamente rico sobre algunos temas que Ateneo consideraba afines a la conversación académica de las fiestas, como la cocina, la variedad de la comida, el vino, las copas de vino y las hetairas; pero (incluso añadiendo más materiales nuestros) no tenemos la muestra casual de personajes, motivos y diálogo que resultaría si la misma cantidad de texto se hubiera recuperado por descubrimientos papirológicos de pequeños fragmentos de copias antiguas de las obras que deben su conservación al azar. La palabra «fragmento» puede significar más de una cosa. Se plantean dos consideraciones inmediatas. Por una parte, el hecho de que Ateneo tenga especial interés por ciertos temas y junte pasajes que los exhiban es un factor más que hay que tener en cuenta cuando se plantean cuestiones sobre repetitividad o monotonía en la comedia del siglo IV. Por otra parte, sabemos bien que los poetas cómicos griegos eran conscientes, como lo habían sido los que divertían al pueblo en otras épocas, de que la familiaridad (con un toque de algo nuevo) puede ser un ingrediente poderoso del éxito. Con la ayuda del material de Ateneo podemos explorar algunos temas y sus variantes bastante plenamente e intentar marcar las pautas de desarrollo que pueden iluminar las zonas menos documentadas que nos interesen. La figura del *mageiros,* el despensero o cocinero profesional, ha sido plenamente estudiada y puede citarse como ejemplo [146].

El cocinero, que es contratado para surtir a bodas y otras celebraciones especiales, pertenece a un grupo de personajes que aparecen en las obras junto a temas de intriga amorosa. El tema mismo y al menos algunos de los personajes-tipo tienen precedentes del siglo V; pero es sin duda en las dos generaciones después de Aristófanes donde debemos buscar el desarrollo básico de lo que había de ser más tarde, a través de Menandro y los demás escritores de Comedia Nueva en griego y en latín, una de las formas de ficción más fructíferas.

Enamorados jóvenes y viejos, y hetairas jóvenes y viejas son personajes que nos hemos encontrado en estudios anteriores [147]. El juego de la persecución sexual puede complicarse por rivalidades dentro o fuera de los grupos de edad; como ayudantes o confidentes, están disponibles los esclavos de la casa, o el viejo tipo dramático de compañero de juergas, el parásito [148]; como

---

[146] Hay estudios completos por Giannini, 1960, y Dohm, 1964; véase Handley, 1965a, sobre 393, e índice, s.v. *cook,* y Berthiaume, 1982.

[147] *Supra,* págs. 429 y sigs., sobre Ar., *Avispas,* Ferécrates, *Korianno* y otras obras; pág. 440, sobre *Asamb.,* 877 y sigs.

[148] Cf. *supra,* pág. 436, con nota 110.

obstáculos puede haber padres enérgicos o esposas tiránicas; el cocinero, el alcahuete y el prestamista esperan entre bastidores su turno [149].

En la formación de estos personajes ficticios, la mezcla de observación de la vida y de la herencia literaria resulta fascinante. A veces podemos notar que el retrato satírico de un individuo en particular ha tenido una influencia especial en la formación de un tipo literario. Al necesitar un oponente en los *Acarnienses* para el tratado de paz de su héroe con Esparta, Aristófanes saca al escenario a un comandante militar contemporáneo, Lámaco, vestido completamente de hoplita con un casco de penacho extravagante; Lámaco grita y brama, pero sin propósito, y acaba con una batalla y una herida por sus esfuerzos, mientras Diceópolis disfruta de las mujeres y el vino. Aquí hay un modelo tanto de una persona como de una historia que puede construirse y transmutarse. Pero, por supuesto, Lámaco está lejos de ser el primer soldado de la literatura. El capitán fanfarrón en quien todos pensamos (tomando nuestro apunte de Plauto y su *Miles gloriosus)* no es un oficial regular como Lámaco, sino un mercenario, un soldado libre, que corresponde en la vida real a aquellos griegos como Jenofonte y muchos tras él en el siglo IV que buscaron fortuna en guerras extranjeras, y que proceden en la literatura de antepasados como el errante Orestes con su compañero Pílades en Esquilo, y quizá incluso Arquíloco [150]. Un atractivo de servicios de este tipo era el encanto de lugares remotos y cortes de déspotas extranjeros, y está reflejado en la historia increíble narrada por el soldado en *Stratiotes* de Antífanes (202 K): «Dime, ¿estuviste mucho tiempo en Chipre?» «Todo el tiempo que duró la guerra.» «¿Dónde, la mayor parte del tiempo?» «En Pafos; y había que ver el refinamiento que se veía allí; no te lo creerías.» «¿Qué?» «El rey tenía pichones para abanicarle durante la cena, pichones...» (Llevaba un perfume que los atraía, y tenía esclavas para espantarlos y hacerlos aletear.) La progresión del retrato satírico del tipo no era, por supuesto, necesariamente regular o uniforme. Hay extrañas referencias satíricas a soldados contemporáneos (como a Lámaco) en la comedia del siglo IV, pero la sátira contra individuos es más común en el caso de las hetairas —lo cual quizá no es sorprendente, puesto que son parte del escenario urbano de una manera que no existe para los soldados [151]—. Pero la joven con su amante en *Asambleístas* de Aristófanes tiene sus descendientes en las muchachas que interpretan a las heroínas ficticias de argumentos de intriga amorosa; y aparece una de ellas en Antífanes, *Hydria*, 212 K:

> El hombre del que hablo tenía una muchacha vecina, una hetaira, y se enamoró de ella al primer vistazo; ella había nacido libre, pero no tenía fami-

[149] Webster, 1970b, 63-67, da un breve estudio con referencias.

[150] Cf. Webster, 1970b, 64, 132: Arquíloco, 1 y sigs., West, Esq., *Coéf.*, 675, con Antífanes, *Athamas*, 16 K, y los tipos de terracota mencionados por Webster-Green, 1978, núms. AT 6-7.

[151] Webster, 1970b, 63 y sig. Véase también *supra*, pág. 420, sobre Timón de Atenas como misántropo típico.

lia, nadie se ocupaba de ella —era una buena chica, con un corazón de oro, una hetaira en el verdadero sentido de «amiga», mientras todas las otras ensucian un buen nombre con sus malas mañas.

La tipología de los personajes que pueden reconstruirse a partir de los fragmentos viene completada por representaciones de máscaras, actores y escenas en obras de arte, que nos dan datos mucho más completos para la comedia del siglo IV que para la del V [152]. Tras todo lo que hemos dicho para sacar a relucir la continuidad de las tradiciones cómicas, debemos reconocer también que, junto a su desarrollo de la comedia mitológica, los dramaturgos del siglo IV eran poderosos innovadores del teatro cotidiano, de la creación de la ficción cómica. Nuestra dificultad a la hora de evaluar lo que consiguieron es la inevitable, que, por la carencia de textos griegos continuados, tendemos a pensar en términos de conservación de la época de Aristófanes y anticipación de la de Menandro. Hay un pasaje de Antífanes que puede utilizarse para arrojar algo de luz sobre los principios literarios que la ficción cómica estaba desarrollando, y puede ayudarnos a concluir.

La larga carrera dramática de Antífanes va de un año más tarde más o menos de la muerte de Aristófanes, a mediados de los 380, hasta la Olimpiada de 334/331 a. C., diez años o más antes del debut dramático de Menandro en 321. El fragmento 191, que por desgracia está sin fechar, es parte de un discurso sobre la relativa dificultad de componer tragedia y comedia; y es posible que sugiera que el título de la obra, *Poiesis,* indique que el discurso fuera un discurso-prólogo pronunciado por la figura personificada de la Poesía misma. Como signo de los tiempos, podemos notar de paso que una discusión sobre la dramaturgia de este tipo es algo que un poeta del siglo V probablemente hubiera tratado, como lo hace Aristófanes, haciendo que el coro hable en su nombre en la parábasis [153]. La Poesía (si es que se trata de ella) habla por Antífanes como sigue:

> La tragedia es una clase de escrito afortunado en todos sus aspectos. Sus argumentos, en primer lugar, le son bien conocidos al público antes de que se pronuncie un verso; todo lo que el poeta necesita hacer es recordarlos. Supóngase que sólo digo «Edipo», ya saben el resto: padre, Layo; madre, Yocasta; quiénes eran sus hijos y sus hijas; qué es lo que hizo, y lo que sufrirá. O tómese el caso de Alcmeón... [que aquí omitimos, en parte porque el texto no está debidamente dilucidado]... entonces, cuando ya no tienen nada más que decir y sus obras se han vuelto secas completamente, levantan la grúa *(mechané)* como un dedo y los espectadores se quedan satisfechos. Nosotros no podemos hacer esto. Hay que inventarlo todo: nombres nuevos,

[152] Webster-Green, 1978, con suplementos publicados a intervalos en *B.I.C.S.;* cf. pág. 436, nota 111, *supra.*

[153] Por ej., *Caballeros* (págs. 394, 395, *supra);* cf. Sifakis, 1971, 38 y sigs.

> lo que ocurrió en el pasado, las circunstancias presentes, el fin y el principio. Si un Cremes o un Fidón deja fuera alguna de estas cosas, es silbado para que se vaya de la escena, pero vuestro Peleo y vuestro Teucro pueden hacerlo.

Al interpretar este pasaje, deberemos evitar el tratar a Antífanes como si estuviera escribiendo un artículo sobre el teatro y sobre el público del siglo IV. Debemos tomar lo que dice sobre la tragedia y la comedia mucho más como material publicitario del tipo de obra que está presentando que como documento. Dicho esto, puede verse que está escribiendo para un público que gusta de sentirse en casa con su teatro. Las realidades teatrales están presentes, en forma de tragedia resuelta por el *deus ex machina* y de comedia sin éxito silbada en el escenario. Edipo, Alcmeón y otros héroes trágicos son aludidos en términos familiares, como en nuestra época Hamlet o Hedda Gabler podrían serlo; pero no necesitamos seguir creyendo, como Antífanes escogió sugerir, que una llamada al nombre del padre de Edipo (igual que para el tío de Hamlet) encontraría necesariamente una respuesta del cien por cien [154]. Lo que nos interesa sobre todo es el concepto de comedia como ficción artísticamente construida, con una historia inventada, que de hecho debe ser más que una historia: debe ser un argumento, con un principio, una parte media (o estado presente) y el final, coherente y coherentemente presentado; pues la incoherencia (como es la alabanza autodefensiva del público por Antífanes) se encontrará con una fuerte desaprobación crítica; mientras que los personajes, por muy individuales que sean sus circunstancias, tienen que ser personas con nombres «inventados» por el autor —en la práctica, como muestran los dos ejemplos, la invención no implicaba a menudo más que una elección del acervo familiar—.

Antífanes, como acabamos de recordar, era lo suficientemente viejo como para haber empezado a escribir obras durante o cerca del final de la vida de Aristófanes; pero su concepción aquí de comedia orgánicamente construida sobre gente ficticia es pariente próxima de algunos de los principios aristotélicos de la composición dramática, y pudo estar influenciada por ellos; anticipa, al menos en lo esencial, lo que encontramos en Menandro. «La poesía, dice Aristóteles, tiende a expresar lo universal, la historia lo particular» *(Poética,* 1451b6 y sigs.). La distinción que le interesa es entre la forma en que un hombre de cierto tipo actuará, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad, y lo particular, «lo que Alcibíades hizo o sufrió». «En la Comedia, prosigue, esto ya está claro: pues los poetas cómicos construyen sus argumentos a partir de incidentes probables y entonces añaden nombres a medida que les vienen a la mente.» Uno se pregunta hasta dónde la práctica cómica alimentó la teoría aristotélica antes de que los principios formulados influyeron a su vez sobre los dramaturgos cómicos.

---

[154] Aristóteles, *Poética,* 1451b25, mantiene que incluso los temas más conocidos de la tragedia lo son sólo para unos pocos, aunque proporcionen placer a todos.

El anónimo *De comoedia,* que fue citado casi al principio de toda esta explicación para el número de obras de la Comedia Media, tiene esto que decir sobre su calidad: «Los poetas de la Comedia Media no aspiraron al estilo poético; avanzaron a través del discurso familiar, y sus virtudes son las de la prosa: hay en ellos poco trabajo de poeta. Son muy cuidadosos con sus argumentos» [155]. Si es así no es sorprendente que no se presten a reunir flores literarias coloreadas, y que parezcan escritores insípidos, especialmente cuando tenemos en cuenta la consideración de que los autores cuyas citas y extractos proporcionan el grueso de nuestros fragmentos apenas se preocupan, excepto incidentalmente, de ilustrar las virtudes estrictamente dramáticas de las obras que utilizan. Una base de la construcción de argumentos, hemos visto, está en la comedia mitológica, con sus historias y personajes preexistentes. Pero para el diseño de obras con típicos personajes ficticios, dependemos de la reconstrucción a partir de adaptaciones latinas y de la faceta más tradicional de la comedia de Menandro. *Menaechmi* de Plauto, con su constante comedia de identidad equivocada, puede considerarse con *Amphitruo* y (digamos) *Aspis* de Menandro para dar una idea de las maneras en que los poetas de nuestro período aprendieron a trabajar las situaciones cómicas; y la existencia de títulos como *Homoioi* («Los iguales», Antífanes y otros) y *Didymoi* o *Didymai* («Gemelos» de ambos sexos, Anaxándrides, Antífanes, Alexis y otros) sugiere que no estamos tratando casos aislados [156].

Una de las técnicas más productivas de la comedia mitológica —ya preconizada, debemos admitirlo, por Eurípides— era someter los mecanismos de argumentos y las motivaciones de los personajes a la dura luz del mundo en el que vivimos, a las pautas de la gente corriente, o más bien, como dice Aristóteles, de «gente peor que nosotros mismos» [157]. Si el modelo tradicional de historia y el modelo de comportamiento heredado, ya sea producto de la actuación divina externa o de convicción interna, habían de sufrir erosión o distorsión, se necesitaba cierto refuerzo, cierto modelo nuevo de comportamiento humano probable o aceptable. Vino con el creciente interés del siglo IV por el individuo humano y sus relaciones: en una palabra, con la ciencia que llegó a conocerse como ética. Las sutiles distinciones entre motivos y cualidades personales son el terreno común de filósofos de fines del siglo IV y de las más altas cimas de la Comedia de Costumbres, cuyos cimientos atribuimos a Menandro.

11. MENANDRO Y LA COMEDIA NUEVA

Perikeiromene de Menandro toma su título del incidente con el que empieza la acción. «La trasquilada» a manos del hombre con el que vive, un joven

[155] Anón., *De com.*, II, 49-52, Kaibel, III, 42-44, Koster.

[156] Para el estudio de *Menaechmi* en este aspecto, véase Webster, 1970b, 67 y sigs.

[157] Aristóteles, *Poética,* 1448a16 y sigs.

corintio que es soldado profesional. Él le corta el pelo en un arranque de furia cuando le dicen que ella se ha dejado besar por otro hombre. Ella entonces le deja. Ésta es parte de una conversación entre el soldado, Polemón, y un vecino y amigo, Pateco [158]:

> POLEMÓN: ¡Yo la considero mi mujer legítima!
> PATECO: No grites. ¿Quién te la dio?
> POL.: ¿Quién? Ella misma.
> PAT.: Muy bien. Quizá es que le gustabas a ella y ahora ya no, y se ha marchado porque no la tratabas como es debido.
> POL.: ¿Qué dices? ¿Que no la he tratado como es debido?... (trad. de Pedro Bádenas).

Polemón se siente profundamente herido, y no del todo seguro de que la violencia no le llevará a ningún sitio. La muchacha es su propia amante, y si él quiere que vuelva, todo lo que puede hacer es intentar convencerla; el hombre, si puede ser encontrado, puede verse abocado a una acción legal, pero la utilización de la fuerza quitaría la razón a Polemón. «Glícera me ha dejado, Pateco; me ha dejado, Glícera»: ése aún es el hecho más poderoso para Polemón; y (urge) Pateco debe ir y tratar con ella. «Si alguna vez le hice algún daño..., si no la amo, honro y mimo... si pudieras ver sus cosas...» A todo esto, Pateco retrocede, pero es convencido. Entre las ropas y las joyas de la muchacha, que para Polemón son una prueba de su generosidad, Pateco encontrará los dijes que le dieron a ella cuando era una niña; y así descubrirá que es su propia hija. La había abandonado junto con un hermano gemelo cuando su madre murió después del parto y él perdió su medio de subsistencia en un naufragio. Es el hermano gemelo quien provoca todo el problema. Es el hombre al que vieron besando a Glícera; han sido criados por separado, y aunque él no sabía quién era ella, a ella le habían hablado de él. A partir de estas complicaciones, podemos ver, vendrá por fin la reconciliación y la boda.

Todo esto parece muy lejos de Aristófanes, con su Trigeo en la *Paz* volando al cielo sobre un escarabajo para poner fin a la guerra, o Praxágoras en *Asambleístas* llenando la asamblea de mujeres disfrazadas de hombres para crear su revolución social. Pero el tiempo ha pasado. Si es fundada la estimación de que la primera obra de Menandro, la perdida *Orgé,* «La cólera», fue creada en 321 a. C., se trata del centenario de la *Paz;* su muerte a los cincuenta, más o menos, en 292/291 o un año cercano es —bastante cerca— un siglo después de *Asambleístas.* Es típico del género de la Comedia Nueva, la comedia de Menandro y sus contemporáneos, que el argumento de una obra esté situado en el mundo doméstico de las relaciones familiares, y que tenga, especialmente, lo que el cliché llama un interés amoroso: cualquier cosa de la intriga por la que un joven asegure a una mujer deseable una pelea y una reconciliación,

[158] *Pk.* 239-43 (489-93 Sandbach), y continuando con lo que sigue.

como en *Perikeiromene,* entre personas que ya estén ligadas. Es típico de Menandro haber visto en este mundo doméstico, que ocupa los pensamientos y sueños despiertos de tanta gente durante tanto de su tiempo, el material para una forma de entretenimiento que proporcionaría serias reflexiones tanto como diversión a su público. El equilibrio es delicado. El terco y egocéntrico Polemón nos puede hacer reír cuando encuentra su pareja en el tranquilo y civilizado Pateco; pero si es así, nos reímos serenamente, pues en cierto sentido nos reímos de nosotros mismos, de los sentimientos que podríamos admitir que hemos experimentado o que podríamos reconocer en familiares o amigos. La posición de Glícera, legal y según las pautas del siglo IV, era distinta, como explican los comentaristas, de lo que hubiera sido en la Inglaterra del siglo XX o en muchas otras ciudades modernas; pero sobrecargamos la comedia si la hacemos, en cualquier término, una defensa excesiva de los derechos de la mujer: el punto serio, como es típico en Menandro, no es sólo afirmado verbalmente, sino tejido en la trama, y es que hay modelos de comportamiento equitativo en las relaciones humanas que pueden estar más profundos que las reacciones superficiales de una persona para con otra.

El códice de El Cairo de Menandro fue publicado en 1907. Daba, por vez primera, grandes extractos de *Epitrépontes,* «Los árbitros», *La trasquilada* y *Samia,* «La mujer de Samos» —tres obras que eran conocidas (no atípicamente) de antemano de un total de unos veinte versos entre ellas en forma de citas identificadas—, y en buena medida el principio de *Heros,* «El héroe», y algunos artículos menores [159]. Este cuerpo textual, que suma unos 1.600 versos, fue la base del trabajo sobre Menandro durante el siguiente medio siglo. En torno a él se agrupaba cierto número de interesantes descubrimientos menores, a veces de obras que no podían identificarse con seguridad y que en algunos casos se han identificado desde entonces. A partir de este material se hacía posible por vez primera en el mundo moderno hacerse una idea de primera mano del arte dramático del autor en temas tales como el manejo del diálogo, la articulación de los personajes [160]. Al mismo tiempo, la recuperación de partes sustanciales de texto griego continuo dio nuevo ímpetu al estudio comparativo de Menandro y sus contemporáneos con adaptaciones latinas de obras por Plauto, Terencio y otros autores menos afortunados en su conservación [161]. Había ahora nuevas razones para tomarse interés por el rico material visual relacionado con la Comedia Nueva, en forma de escenas de las obras, actores y máscaras representados en toda una gama de medios —terracotas, bronces, mosaicos, pinturas, esculturas, gemas— y creados a lo largo

[159] Gomme-Sandbach, 1973, 39 y sigs., y 50 y sigs., dan descripciones y listas de papiros. Desde entonces ha habido una nueva edición fotográfica del códice del Cairo con un prefacio de Koenen, 1979.

[160] Por supuesto, se dijeron muchas cosas buenas e interesantes sobre Menandro y la Comedia Nueva antes de 1907: véase (p. ej.) Lefèvre, 1979, citando a Goethe y A. W. Schlegel, y Leo, 1895, III.

[161] Fraenkel, 1922, sigue siendo ejemplar en este campo.

de un período de varios siglos para admiradores de la comedia griega en todos los lugares del mundo grecorromano [162]. Una segunda fase de esta historia es narrada brevemente en forma de acontecimiento único: la publicación en 1959 a partir del códice Bodmer de Ginebra de una obra virtualmente completa, el *Díscolo* o «Misántropo». La tercera fase, la de los siguientes veinte años, hasta ahora no ha producido más obras completas, pero la primera y la última de las tres del códice Bodmer, estropeado al principio y al final, resultaron ser *Samia* y *Aspís,* «El escudo». Cuando éstas siguieron a *Díscolo* en la imprenta en 1969, fueron juntas con los restos previamente conocidos para crear los tres últimos actos de *Samia,* junto con partes de los dos primeros; y los dos primeros actos de *Aspis* con el principio del tercero y algunos fragmentos posteriores de la obra [163]. Entre otros descubrimientos de los años sesenta y setenta, estaban grandes partes de *Misoúmenos,* «El hombre odiado», 1965 y sigs. [164], *Sikyonios (-oi),* «El hombre —u hombres— de Sición» (1965), y un centenar escaso de versos de *Dis exapaton,* «El doble impostor» (1968), muchos de ellos en condiciones precarias, pero que dan el texto más extenso hasta la fecha disponible para la comparación directa con su adaptación al latín, a saber, una tirada de *Bacchides* de Plauto, que empieza en 494 y sigs. Mientras progresaba el trabajo sobre estos textos, se dieron a conocer una serie de lo más notable de los mosaicos de escenas de Menandro que se encontraron en una casa de la segunda mitad del siglo III d. C. en Corafa, Mitilene: son un complemento fascinante de lo que hemos aprendido por los papiros y han abierto posibilidades para el reconocimiento de más ilustraciones de escenas famosas de obras concretas entre el acervo creciente de material visual que nos ha llegado [165].

El perfil del progreso de las recuperaciones estará en su lugar aquí si sirve para mostrar cuánto ha cambiado la base de la crítica moderna de Menandro [166]. El impacto de lo puramente nuevo está complementado por el desafío de volver a evaluar lo que sabíamos previamente o lo que pensábamos que sabíamos. Tres preguntas se plantean de golpe: una cuestiona la proporción de la obra de Menandro que tenemos ahora; otra, si es probable que haya más descubrimientos, y por último si hay implicaciones para el estudio de otros escritores de la Comedia Nueva. Un cálculo reciente de W. G. Arnott estima que la cantidad de texto griego disponible para nosotros es algo menos del

---

[162] P. ej., Robert, 1911; Webster, 1969, da un extenso catálogo, del que se está preparando una versión revisada hoy, 1983.

[163] *Aspis* absorbió 87 versos publicados por vez primera en 1913, y previamente citados como *Comoedia Florentina;* las referencias a versos de *Samia* en libros publicados antes de 1969 lo son a los 341 versos del códice del Cairo.

[164] Gomme-Sandbach (cf. pág. 454, nota 159), bajo las siglas I, O10, O11; y añadir O19-O22, que son, respectivamente, *P. Oxi.*, XLVIII, 3368-71; para estudio, véase Turner, 1973, págs. 15-21 y 48-50, y 1978.

[165] Charitonidis-Kahil-Ginouvès, 1970.

[166] Para más detalles, véase Arnott, 1975 y 1979, XXVI-XXX, XLVII-LII; Handley, 1979; Luppe, 1980.

ocho por ciento de la producción total de Menandro [167]. Ello daría una cifra del mismo orden que nuestra muestra de Sófocles; para Aristófanes probablemente podemos estimar que tenemos alrededor de un 25 a un 30% de la cantidad total de texto conocido por los bibliotecarios de Alejandría. Pero la realidad del tema es al mismo tiempo mejor y peor que las cifras desnudas sugeridas. Es peor en que sólo tenemos una obra completa de Menandro en griego; mejor en que hay ocho (o quizá más) obras latinas de Plauto y Terencio que están adaptadas de él. La lista, con los títulos griegos entre paréntesis, es la siguiente:

Plauto: *Aulularia (Apistos* u otras); *Bacchides (Dis exapaton); Cistellaria (Synaristósai); Stichus (Primer Adelphoi).*

Terencio: *Andria (Andria,* con adiciones de *Perinthia); Heauton Timoroumenos* (mismo título); *Eunuchus (Eunouchos,* con adiciones de *Kolax); Adelphoe (Segundo Adelphoi,* con una escena de Dífilo, *Synapothneskontes)* [168].

Siguiendo una estimación prudente (dejando fuera de cuenta muchos textos de identidad sin probar) hay hoy conocidas más de cincuenta copias antiguas de obras de Menandro. Éstas van en extensión de los códices de Bodmer y del Cairo a retazos de sólo algunas letras; y en fecha van del siglo III a. C. al VI o quizá VII d. C.: de hecho, Menandro es uno de los autores antiguos mejor representados entre los que se conservan en papiros [169]. Hay buenas posibilidades por tanto de que, si las colecciones de papiros siguen publicándose, Menandro seguirá estando representado; y los nuevos métodos de desmontar sarcófagos de momias para recuperar papiros escritos ofrecen perspectivas prometedoras de futuro [170]. Es de notar que aunque hay entre papiros de comedia griega posterior cierto número que no parece, por razones estilísticas u otras, representar obras de Menandro, hay muy poco que sea identificable con seguridad como copia de una obra por otro escritor del género [171]. Bien pudiera ser, si se recuperan suficientes papiros del período helenístico y principios del romano, que seamos lo suficientemente afortunados como para encontrar e identificar un ejemplar de la obra de Filemón, Dífilo u otro de los rivales de Menandro, así como de sus sucesores; pero, con los datos actuales, las oportunidades deben ser tasadas mucho más bajo que para Menandro mismo. Las adaptaciones latinas por Plauto de Filemón y Dífilo, y por Terencio de Apolodoro de Caristo contribuyen a llenar el cuadro que puede formarse a partir de los fragmentos griegos, pero los textos de los que dependemos para nuestro conocimiento de la obra de Menandro son tanto mayores de extensión

[167] Arnott, 1979, XXX.

[168] Algunos dudan de *Aulularia* (pero la similitud con *Díscolo* parece decisiva); varias obras más, incluidas *Miles gloriosus* y *Pseudolus,* han sido adjudicadas a Menandro.

[169] Véase, p. ej., sobre un papiro sin identificar, Handley, 1975b y 1977.

[170] Véase Maehler, 1980.

[171] Son ejemplos *P. Heid.,* 183, siglo III/II a. C., Posidipo, *Apokleiomene;* y *P. Oxi.,* 427, siglo III d. C., Antífanes, *Anthropogonia:* respectivamente, *CGFP,* núms. 218 y *3.

como para hacer problemática la justa comparación. Si, por otra parte, fuera posible rechazar una gran parte del material que tenemos de Menandro y reducirlo al tamaño de un Filemón o un Dífilo, ¿cuánto de lo que hoy damos por garantizado tendríamos que olvidar? Observamos en nuestro estudio de la comedia del siglo v que los nuevos descubrimientos de Menandro pueden ser útiles para recordar las diferencias entre el conocimiento completo o parcial y fragmentario (*supra*, pág. 391), y lo mismo tenemos que hacer ahora que hemos llegado a la época del propio Menandro. Por tanto, estaría bien reanudar nuestro intento de formar una opinión de sus cualidades literarias antes de que intentemos ver hasta qué punto lo escrito por otros puede contribuir a un cuadro de conjunto de la Comedia Nueva.

Hay en Plutarco una historia sobre Menandro y la dramaturgia que, cierta o no, se ha convertido virtualmente en canónica en lo escrito sobre él en tiempos modernos, desde que fue utilizada por Wilamowitz para iniciar su muy admirado estudio sobre «El arte de Menandro» [172]. Se dice que un amigo observó que se acercaba la época de las Dionisíacas «y no has compuesto tu comedia para la ocasión, ¿verdad?» «¿Compuesto mi comedia?», dijo Menandro. «Desde luego que la he compuesto; tengo diseñado el tratamiento del tema: ya sólo tengo que ponerle los versos.» Quizá sea una lástima que no tengamos registrado a Aristófanes en una situación similar, pues en cierto sentido ambos están en polos opuestos de la comediografía. Con Aristófanes, es de primera importancia la brillantez del lenguaje, y a veces podemos ver cómo el espectáculo y la acción del escenario de hecho son generados por el concepto verbal transformado en términos visuales [173]. Con Menandro, no es que el diálogo esté escrito de prisa y de cualquier manera (no hay más que leerlo un poco para comprobarlo): sencillamente, el diseño de la obra va primero. El que Menandro fuera consciente de este principio, incluso (como podría parecer) hasta el punto de poder volverlo, medio en broma, contra sí mismo, es algo que concuerda bien con lo que hemos visto anteriormente del desarrollo de la composición dramática organizada en comedia [174]. Quizá pueda deducirse una idea similar del muy conocido relieve-retrato de Menandro sentado mirando la máscara de un joven, que sostiene ante él, con dos máscaras más sobre una mesa cercana [175]. Ésta es una de una larga serie de representaciones artísticas de poetas con máscaras, y al mostrar a Menandro mirando una de un grupo como éste, es posible que el artista hubiera estado pensando precisamente en él en el acto de «poner los versos» a la escena que ha conseguido en su plan.

Se deduciría, a menos que nuestras impresiones hasta aquí fallen seriamente, que argumento y pintura de personajes en una comedia de este tipo están

[172] Plutarco, *Moralia,* 347e; Wilamowitz-Moellendorff, 1925, 119; cf. Handley, 1965a, 10.

[173] Véase *supra,* pág. 426, con notas 89 y 90.

[174] Véase *supra,* pág. 438, con nota 116, y pág. 452.

[175] Se conocen dos versiones: Webster, 1969, núms. AS6 e IS10; Bieber, 1961, figs. 316-17; sobre las series, véanse Webster, 1965, y Handley, 1973.

íntegramente relacionados. Un rasgo central del diseño de *Díscolo* puede utilizarse para mostrar cómo esto es así [176]. La obra está modelada en torno a un solo personaje, Cnemón el misántropo, el «Viejo iracundo» que le da título. De hecho está en escena durante una cuarta parte del tiempo que ocuparía la obra —apenas más— y la mitad de ese cuarto está destinada a los actos IV y V. Durante el resto, está al fondo, dominando la obra en gran parte a través de lo que hemos aprendido por otro sobre él y su extraordinaria forma de vida, y siendo trazado para su único gran momento, el principal discurso del acto IV en 708 y sigs., hecho como si estuviera en el lecho de muerte. La principal línea de acción viene dada desde el principio por los intentos del joven Sóstrato de conseguir la mano de la hija de Cnemón. Es a través de la historia del enamorado, con sus altibajos de ayudantes de los que no se puede fiar y aliados inesperados, como se construye el retrato de Cnemón; y a medida que avanza, el público le ve a través de los ojos de otros personajes. Así, el dios Pan pronuncia un discurso de prólogo, y con él el perfil del hombre, un esbozo que irá acumulando detalles a medida que la obra avance y en algunos puntos parecerá distinto a medida que lo haga [177]. Luego vemos a Cnemón a través de los ojos de un esclavo asustado al que ha expulsado de su tierra, y podemos observar las reacciones de Sóstrato y su amigo Quéreas ante ello (81-146); luego, por fin, Cnemón en persona hace una breve aparición, y vemos a Sóstrato en su primer enfrentamiento directo (147-88); se añade un poco más con lo que vemos y oímos de la hija de Cnemón, y el primer acto acaba con un retrato de Cnemón cuando se aparece al esclavo de la puerta de al lado que se inclina, como hacen los esclavos, para ver lo peor de las cosas (220 y sigs.). La descripción podría continuarse más adelante en la obra, pero quizá ya se ha dicho bastante para sugerir cómo funciona la técnica. Mientras la acción misma fluye en una secuencia plausiblemente motivada (es decir, aceptamos que la gente que estamos viendo probable o necesariamente se comportaría como lo hace cuando las circunstancias dadas son reales), los distintos personajes son presentados de tal manera que tenemos una clave del valor de lo que dicen sobre Cnemón a través de lo que ellos mismos muestran ser; pero, a su vez, definiéndole, también se autodefinen. Quéreas, por ejemplo, es reconocido pronto por el público como un ejemplar de un tipo dramático familiar, el parásito, un hombre que hace de la amistad una profesión. Por supuesto puede ayudar en un asunto amoroso, por supuesto sabe exactamente qué tipo de hombre es Cnemón; y por supuesto, cuando llega el momento, tratará el asunto «lo primero de la mañana» [178]. Al ver la obra, vemos con una sonrisa lo falso que es Quéreas, pero también vemos cuánta más personalidad tiene Cnemón de lo que cree Quéreas. Sucede que tenemos, en el héroe de la *Aulularia* de Plauto, una relación dramática estrecha con Cnemón, el ego-

[176] Cf. Handley, 1965a, 11 y sig.

[177] Para referencias, véase Handley, 1965a, 23 y sig., e Índice, *s.v.* discurso-prólogo.

[178] Véase especialmente 57 y sigs., 125-34; y *supra,* pág. 136, con nota 110.

céntrico viejo avaro Euclio; y también sucede que, en los amplios términos estructurales en los que nos estamos moviendo, las obras son la imagen en espejo la una de la otra, con Euclio muy en primer plano al principio, y en el escenario durante más de la mitad, y posiblemente cerca de tres cuartas partes de la obra representada (a juzgar por la versión de Plauto según nos ha llegado); la historia del enamorado, que se corresponde con la de Sóstrato, está en consecuencia en el fondo hasta muy tarde. El contraste en la presentación del héroe es muy llamativo [179].

Se dice a veces que no hay desarrollo de caracteres en la Comedia Nueva, y es quizá útil decirlo si el término de comparación es la novela, o el tipo de drama con una acción que se extiende a lo largo de un período de tiempo considerable. Lo que sí se desarrolla, y da un impulso a las obras con un interés serio por los personajes, es el retrato que se da al público, y el sistema de contraste por el que ese retrato se construye y refuerza [180]. Un personaje como Cnemón difiere de una persona real en que sólo existe en la dimensión lineal de la representación de la obra. Para los propósitos de la misma, su carácter es lo que se ve en un momento escogido; y un resumen, como el que hacemos para la nota de un programa o un ensayo académico, es una creación que carece de parte de su esencia. Exactamente igual, volver a contar o resumir un argumento hecho con los mismos propósitos hará fácilmente trivial y debilitará la acción que se había concebido en términos de un medio distinto de la narrativa.

Si ahora nos apartamos un paso de la estrategia de la composición dramática en dirección a la táctica, los discursos narrativos de hecho pueden tomarse para ilustrar algunas de las maneras en que Menandro varía su presentación de un incidente. Nuestros ejemplos proceden de *Sikyonios, Misoúmenos, Aspis* y *Díscolo*. La acción de *Sikyonios* incluye a un esclavo y una joven que se refugian en el santuario de Deméter en Eleusis. Al final, ella probará que es nacida libre y se casará con el héroe, pero en este punto ella y el esclavo son fugitivos, y en la narración se debate su estatus frente a una multitud que se ha reunido. Un debate de este tipo puede presentarse por medio de discursos antitéticos de dos actores, como se hace comúnmente en el teatro: una escena así es el arbitraje del que toma su nombre *Epitrepontes* [181]. Pero, al presentarse un debate en narración y no en escena, como en *Sikyonios*, 176-271, el dramaturgo cambia el impacto inmediato de la presencia del orador por la capacidad de situar un escenario más elaborado en la imaginación del público; puede utilizar más oradores, puede caracterizarlos a través de los ojos del narrador, y —no menos— puede abreviar y seleccionar de una manera que no funcionaría con la presentación directa. En esta ocasión, se da una dimensión mayor

[179] Véase *supra*, pág. 458, nota 176, y *Entretiens Hardt*, 1970, 100-101.

[180] Véase *supra*, pág. 447, con nota 145, y Webster, 1950, 190 y sigs.

[181] *Epitr.*, 43-200 (219-376 S): el modelo subyacente es el del agón trágico, no la forma que asociamos a Aristófanes.

haciéndose eco, en palabras y en modelo, de lo que era (y es) un ejemplo clásico de este tipo, la narración de Eurípides en *Orestes,* 866-956, del debate de Argos que decidió la suerte de Orestes y Electra. El eco ofrece una especie de justificación (por si pareciera que ésta es necesaria) de la longitud y la importancia inusuales —según las pautas de Menandro— de la narración; pero también apunta a la analogía entre el esclavo y la muchacha en una situación peligrosa y al héroe y la heroína trágicos en otra [182].

La narración que nos concierne en *Misoúmenos* es la de una pelea. Después de una larga búsqueda, Demeas ha redescubierto a su hija, Cratia, como cautiva de guerra. Quiere pagar su rescate a Estratófanes; Estratófanes quiere hacerla su mujer; ella rehúsa totalmente, pues en este momento (con palabras del título) es «el hombre al que odia»: tenía una razón especial para que fuera así y —como se descubrirá— equivocada. Las tres partes están por tanto en medio de una tormenta de emociones. Menandro no aborda los problemas de manejo de esta escena en presentación directa: habría sido un objetivo difícil trepar hasta ellos y descender luego. En lugar de ello, saca a un esclavo, Getas, que ha estado en segundo plano y ahora revive, citándose a sí mismo y comentando los momentos más importantes de la escena. Tiene un público, en forma del joven Clinias, que aún sabe menos de lo que ha estado ocurriendo que el público en el teatro; Clinias pasea arriba y abajo con el esclavo, escuchando, sacando conclusiones para sí mismo y, por último, desesperándose. Así, la presentación explota varios puntos de vista de una vez, y mezcla casi toda la gama de efectos cómicos, desde el alto teatro a la farsa. Quizá algo de esto pueda verse en este corto fragmento:

> GETAS: ¡Heracles! ¿Es que no puede entender lo que ha pasado como lo haría un ser humano? Ocurre lo del refrán: «el jabalí en el monte» [1]. Pero no es eso lo malo, sino que ella aparta nuevamente la mirada del que dice: «Te lo suplico, Cratia, no me abandones. Yo te desposé siendo tú virgen, fui el primero en ser llamado marido, te he querido, te quiero, te amo, Cratia queridísima. ¿Qué pesar tienes por mi culpa? Sabrás de mi muerte si me abandonas». No hay respuesta.
>
> CLINIAS: Entonces, ¿cuál es la desgracia?
>
> GET.: Es una bárbara, una leona...
>
> CLIN.: ... no me ves, desgraciado, hace tiempo? Nunca lo habría esperado.
>
> GET.: No está del todo en sus cabales. Por este Apolo de aquí [2], que yo no la soltaba... [183] (trad. de Pedro Bádenas).

[1] Proverbio no documentado fuera de este texto. Tal vez se usara para referirse a alguien insociable, como nuestro «la cabra tira al monte».

[2] Señala la estatua de Apolo Agieo que solía estar a la puerta de las casas.

[182] Véase *Entretiens Hardt,* 1970, 22 y sig., y, para más detalle, Handley, 1965b, 47, con nota 10; sobre Menandro y la tragedia, Webster, 1974, 56 y sigs.; y cf. *supra,* pág. 410, con nota 49, y pág. 442, con nota 129.

[183] *Mis.,* 302-15, dando por sentadas restauraciones, etc., que no afectan a nuestro argumento.

Las interrupciones de la narración, que a primera vista parecen reflejar lo casual de la vida real, de hecho son parte integrante de su estructura; y se usa con efectividad una técnica muy similar, aunque menos elaboradamente, en la larga narración del inicio de *Aspís*[184].

El escudo que da a *Aspís* su nombre es parte del espectáculo que abre la obra. Está roto; lo lleva el asistente del poseedor difunto, y sigue una procesión de cautivos con fardos y cajas, los despojos de una campaña. Con esta compañía, pero de alguna manera fuera de ella, va un anciano que a veces los mira en silencio. La ocasión es triste, llamativamente triste para el inicio de una comedia; el asistente lamenta la pérdida de su joven amo, que había ido a la guerra para conseguir una dote para su hermana y resultó muerto. «Qué inesperada calamidad, Daos.» «Terrible.» «Dime, ¿cómo murió, de qué forma fue?». La historia avanza, puntuada por comentarios del anciano. No fue una campaña gloriosa, sino una cuestión de fuerza cada vez más confiada tras victorias fáciles y buenos botines; hubo un ataque por sorpresa de noche, y fueron derrotados. Los ritmos de los versos son sombríos, para combinarse con el tono de la historia, y la forma es pariente de la tragedia, aunque sin alusiones o parodias específicas. Las intervenciones del anciano articulan la narración, pero también añaden gradualmente nuevo colorido a la escena. Se va aclarando que su preocupación no es más que una máscara de la codicia. Hace ver que quiere meter las manos en el botín, aunque se tenga que casar con su pupila, la hija superviviente de la familia, para ello. El argumento avanza a través de las intrigas por las cuales él queda chasqueado, y llega a un clímax con el retorno del joven soldado al que se había dado por muerto en la batalla: fue un caso de identidad equivocada, como Fortuna, la oradora del prólogo, dice al público inmediatamente después de la escena inicial que hemos descrito. Es una pieza de dramaturgia notable, y un contraste interesante con ella viene dado por la narración de una batalla en *Amphitruo* de Plauto. Plauto hace de ella un pasaje lírico, y su lenguaje tiene un fuerte colorido romano, pero en Plauto tenemos guerra con «el tronar de los capitanes y los gritos», no la muerte de un joven mercenario después de una equivocación militar ordinaria[185].

Un contraste más viene dado por nuestra última narración, al final de *Díscolo,* que más se relaciona con la faceta cómica que con la trágica de los antepasados de la Comedia Nueva, y tiene de notable que se trata de una escena musical, en nada parecida, es verdad, a la lírica sangrienta de Plauto de la narración de *Amphitruo* que acabamos de mencionar, pero al menos con acompañamiento de un flautista[186]. El esclavo Getas y el cocinero Sicón se vengan de Cnemón, el viejo misántropo, por la manera que tuvo de echarles de su puerta cuando querían pedir prestada una cacerola; y en una escena cuyo

[184] Véase Turner, 1980, 9 y sig. y 11, citando a Bozanic.

[185] *Anfitrión,* 186-262, esp. 219-47, cf. Handley, 1975a, 129 y sig.

[186] *Dísc.,* 880 (flautista), 935-53 (narración).

efecto es una repetición de farsa de las escenas de préstamo del acto III llevan a Cnemón fuera de su casa y pasan por una repetición a modo de ballet de llamar a la puerta y gritar fantásticas exigencias de accesorios para una fiesta. Por último, Sicón obliga al anciano a escuchar un recital de los procedimientos en la fiesta de esponsales que había insistido en perderse, y entonces le llevan a la fiesta bajo la amenaza de obligarle a bailar con ellos si no va. La comedia tiene una interesante tradición de estilo eufórico elevado para descripciones de fiestas y similares, para las que toma prestados libremente elementos de poesía más alta, quizá especialmente el ditirambo, y al llamar al vino viejo «cabeza cana de Baco» (por citar una frase), Menandro está aludiendo a esa tradición, igual que es consciente al construir toda la escena de que la comedia puede por tradición acabar con una juerga (y si la juerga evita el problema de modelar un final cualquiera más serio, mucho mejor). Como antes, la narración está puntuada por interrupciones, y su nota festiva es matizada por la miseria de Cnemón y por el sarcasmo triunfal de Getas [187].

Las cuatro narraciones que hemos descrito y contrastado pueden esgrimirse como prueba de la categoría dramática de Menandro; pero quizá también puedan tomarse en conjunto para hacer una afirmación fundamental sobre su comediografía. Aquí, como tan a menudo, toma una situación básicamente familiar, y la matiza dándole un contexto nuevo, una nueva variante, una dimensión más inesperada, un artificio estructural. Podríamos mostrar estos mismos principios generales en funcionamiento en su manera de tratar los personajes, cuando coge figuras típicas, a menudo reconocibles por el aspecto de sus disfraces, máscaras e incluso nombres estándar; y entonces, en la manera que hemos visto, construye a través de la acción de la obra un retrato que muestra que lo típico no es, de esta o la otra manera, lo que parece ser superficialmente. Ejemplos a mano son Polemón, Estratófanes, Trasónides, los tres soldados de *Perikeiromene, Sikyonios* y *Misoúmenos,* cada uno de los cuales está fijado por su tipo en la tradición del «miles gloriosus», pero es mostrado por la obra como individuo con características que evocan una respuesta de simpatía e interés más que de superioridad y ridículo [188].

Una consecuencia importante de este concepto de comediografía para la crítica es que importa mucho tener un contexto completo de todo lo que pueda haber en una obra de Menandro que se quiere interpretar. Esto, en el estado fragmentario de gran parte de su obra, es algo que muy a menudo no tenemos, o que tenemos que conseguir por conjeturas. Por no citar más que un ejemplo, el fr. 111, «A los que los dioses aman, mueren pronto», es citado varias veces como máxima moral en la Antigüedad (y es conocida en inglés a causa de Byron); pero en el contexto dado por la adaptación de Plauto *(Bacchides,*

[187] Cf. Handley, 1965a, sobre 946-58; y véase *supra,* pág. 401, con nota 26, pág. 402, con nota 27, pág. 405, con notas 37 y 39 y pág. 429, con notas 95 y 96.

[188] Véase *supra,* pág. 449, con nota 150, y para la Comedia Nueva, Hofmann y Wartenberg, 1973.

816 y sig.) es dicho por un esclavo con respecto a su anciano amo [189]. Es apropiado recordar aquí que Menandro es un poeta de la era helenística. Aunque estudiándolo desde una perspectiva distinta, a partir de los conceptos de antropología social, la forma de tratar las obras por T. B. L. Webster en su último libro en términos de armazón y códigos, más que de tradición e innovación, es extremadamente reveladora si se ve desde este punto de vista; y, para materias más detalladas de lenguaje y dramaturgia, tanto Sandbach como Arnott (en un estudio titulado «La inteligencia del poeta helenístico») han delineado un nuevo e interesante territorio [190].

Una dificultad con la que se enfrenta siempre la crítica de este tipo de escritos es la de parecer que a su vez se pasa de lista (o incluso la de pasarse de lista) [191]. El que los rivales y sucesores de Menandro fueran a menudo igualmente sutiles es, como quedará claro por el estado de los datos, algo más difícil de juzgar. Fragmentos griegos aparte, conocemos a Filemón por *Mercator, Mostellaria* y *Trinummus* de Plauto, y a Dífilo por *Casina, Rudens,* la fragmentaria *Vidularia* (probablemente) de Plauto y una escena de *Adelphoe* de Terencio [192]. Es muy verosímil, por la escala a la que algunos motivos están tratados en los fragmentos, que ambos poetas tuvieran una actitud más relajada, más tradicional y en cierto sentido más cómica hacia la comediografía [193]; y una historia que puede estar bien traída, si no es cierta, hace que Menandro diga a su rival: «Dime, Filemón, ¿no te sonrojas cuando me vences?» [194]. Filemón, según los datos de las obras latinas, era un maestro de la comedia de situación; en el griego que tenemos, la pesada suma de parte de sus escritos, en oposición a Menandro, recuerda la de Plauto en oposición a Terencio, y sugiere un hombre con efectos teatrales más vastos que sutiles en la mente [195]. Dífilo, a juzgar por *Rudens,* tenía un estilo colorista con una comedia romántica en un escenario remoto. Aunque el alcance de las modificaciones de Plauto es (como siempre) un problema, es probable que el original fuera a la vez más expansivo y más cómico que *Díscolo* [196]. Se ha observado cierta agudeza en sus escritos, tanto en algunos de sus aciertos verbales como en la forma en que (tanto en *Casina* como en *Rudens)* hay grupos de personajes en blanco y negro (en oposición a los pasteles de Menandro) enfrentados [197]. Pero sigue

---

[189] Handley, 1968, 6, citando a Webster.

[190] Webster, 1974; Sandbach en *Entretiens Hardt,* 1970, 111 y sigs.; Arnott, 1979, XXXVIII-XLV.

[191] Cf. *Entretiens Hardt,* 1970, 7 y sig.

[192] Webster, 1970b, tiene capítulos bien documentados sobre Filemón, Dífilo y (de la generación siguiente) Apolodoro de Caristo, de quien Terencio tomó *Hecyra* y *Phormio.*

[193] P. ej., largos discursos por cocineros: Filemón, 79 K, Dífilo, 43 K; y parásito, Dífilo, 60-61 K; y comparar Filemón, 28 K, con *Samia,* 206 y sigs.; 98 K con *Georgos,* 35 y sigs.; Dífilo, 17 K, 11 y sigs., con *Samia,* 99 y sig.; 55 K con *Díscolo,* 402 y sigs.

[194] Aulo Gelio, *N. A.,* 17, 4.

[195] Por ej., frs. 23, 69, 91, 106 K.

[196] Comparar, por ej., *Rud.,* 414-84 (pidiendo agua), con *Dísc.,* 189-214.

[197] Agudeza: por ej., 24 K con Menandro, *Kolax,* 85 y sigs., y frs. 60, 72, 83, 91, 107 K.

siendo duro confiar en lo que tenemos de estos autores para no imaginar más de lo que uno ve.

Ocurre que, con la pérdida de Menandro a fines de la Antigüedad, el mundo de la Comedia Nueva alcanzó los tiempos modernos a través de Plauto y Terencio. La idea de una ficción divertida y civilizada basada en los asuntos cotidianos de la gente corriente ha demostrado que es inmensamente fructífera, con sus miríadas de descendientes e influencias desde los tiempos antiguos en adelante, incluyendo actualmente no sólo el teatro —por radio, cine o televisión—, sino, sobre todo, la novela. La ficción popular de este tipo tiene dos características muy obvias: sus personajes e historias ofrecen a mucha gente una evasión a un mundo en el que se cumplen los deseos, un mundo con el que pueden identificarse fácilmente, pero más nítido y entretenido de lo que es el real a menudo; y en segundo lugar, hay, en mayor o menor medida, una influencia ilustradora o educadora [198]. Hay, por supuesto, una gran parte de la vida humana, incluso de la vida cotidiana, que no entra en el retrato que Menandro hace de ella [199] (a menudo se sostiene lo mismo de otros: por ejemplo, Jane Austen). Hay veces en que nuestro asentimiento queda perjudicado por el papel que concede a la Fortuna, o la Ignorancia, o cualquier otra fuerza divina o abstracta que haya contribuido al modelado de una situación [200]. También hay otras maneras en que se nota que es un escritor antiguo y no moderno, y no es la menor la que se refiere al comportamiento de sus personajes, del que a menudo da cuenta con mucha precisión (lo cual es parte del arte de la estructura dramática) pero en términos éticos, no psicológicos (desde luego no post-freudianos) [201]. La prueba de su apreciación vista por ojos modernos podría fácilmente ser el pasaje y la obra por los que empezamos: ¿pueden sobrevivir todavía Polemón y Glícera en un ambiente moderno?

---

[198] Cf. Thierfelder, 1956, sobre la comedia romana en este aspecto.

[199] Handley, 1965a, 12 y sig., con algunas referencias más.

[200] Véanse Webster, 1950, 198 y sigs.; Ludwig en *Entretiens Hardt*, 1970, 45-110; Bozanic, 1977, 145-58; Lefèvre, 1979, 320-28.

[201] Handley, 1965a, 13 y nota 3; Webster, 1974, 43-55.

XIII

HISTORIOGRAFÍA

1. HERÓDOTO

Heródoto de Halicarnaso (h. 485-425 a. C.) fue el fundador de la historiografía antigua. La paradoja de su vida es su posición dual como primer exponente tanto de la historiografía jónica como, a pesar de su utilización del dialecto jónico, de la literatura ática. Atenas, por supuesto, había atraído a extranjeros ya en el siglo VI (el samio Anacreonte es un ejemplo) y continuó haciéndolo durante el V. Pero con Heródoto adquirió a un escritor que explicó sus éxitos y su forma de vida a todo el mundo griego. Como Aquiles, Atenas había encontrado a su Homero.

Heródoto era descendiente de una familia aristocrática de Halicarnaso, que al parecer tenía cierta mezcla caria. Se da como nombre de su padre el de Lixes, y el poeta Paniasis, autor de un poema sobre Heracles, fue conocido suyo; ambos nombres tienen resonancias carias. La tradición antigua nos cuenta, pero no Heródoto en persona, que luchó contra el tirano local, un descendiente de la reina Artemisia, celebrada por sus hazañas en las Guerras Médicas, que fue exiliado y pasó algún tiempo en Samos, lugar con el que el hecho muestra una estrecha relación. La biografía antigua calla su trayectoria posterior, excepto para decir que fue a la colonia ateniense de Turios, al sur de Italia, donde se enseñaba su tumba en la plaza del mercado. Esta tradición está reflejada en nuestro texto de las *Historias;* de acuerdo con la tradición manuscrita, Heródoto se describe a sí mismo como ciudadano de Halicarnaso en la frase inicial, pero «de Turios» es una variante temprana y bien puede ser que fuera lo que Heródoto escribió. Más importante, también menciona muchos lugares extranjeros que había visitado. Estas referencias, combinadas por los eruditos modernos en cierto número de itinerarios, han sido ordenadas en secuencias cronológicas. Es seguro que hizo un viaje hacia el Norte, que incluyó el sur de Rusia, y viajes más cortos a Babilonia, Siria y Palestina,

este último quizá relacionado con su famoso viaje a Egipto, donde pasó cuatro meses en la época de la inundación del Nilo. Un viaje a la Cirenaica quizá deba relacionarse con su estancia en el sur de Italia. También está claro por su obra que había viajado por el Egeo y por el continente griego; la exactitud de sus descripciones topográficas (Termópilas, Tempe, etc.) y su conocimiento de las tradiciones locales (p. ej., las de Esparta) son suficientes para establecer el hecho [1].

Es sorprendente, entonces, que el acontecimiento más importante de la vida de Heródoto, su estancia en Atenas, no esté mencionado en la obra o directamente en la tradición biográfica. Sin embargo es seguro. Tiene mucha información local sobre la historia y la topografía atenienses (como demuestra en las historias sobre los Pisistrátidas, Filaidas y Alcmeónidas, y en las descripciones de la Acrópolis), y sus relaciones con Sófocles están bien atestiguadas, lo bastante bien, de hecho, como para proporcionar una fecha para su estancia en Atenas. Plutarco *(An seni,* 3, 785b) conserva el inicio de un poema de Sófocles presuntamente dirigido a nuestro Heródoto a fines de los 440. Las reminiscencias de Sófocles en las *Historias* van desde *Áyax* a *Edipo en Colono,* entre ellas el famoso pasaje de *Antígona,* 905-12, que aquí se considera sin duda como genuino de Sófocles y que muestra conocimiento de las mismas palabras de la historia de la muerte de Intafernes, uno de los siete conspiradores con Darío, según se conserva en nuestro texto de Heródoto [2]. Puesto que *Antígona* es fechable a finales de los 440, este pasaje establece no sólo que Heródoto estaba presente en Atenas en ese momento, sino también que la historia se compuso (ya sea oralmente o por escrito) mucho antes de la publicación de la obra conservada. Esto plantea la pregunta sobre la naturaleza de las actividades de Heródoto durante sus viajes y estancias. Algunas especulaciones modernas mantienen que tuvo intereses comerciales, pero los antiguos conservan cierto número de historias sobre sus actividades como conferenciante (aunque algunos de ellos, como el supuesto decreto de Ánito que autorizaba recompensas de diez talentos por las conferencias de Atenas, son sospechosos) [3]. Quizá podamos clasificar a Heródoto como un intelectual viajero, comparable sólo en este aspecto con los sofistas.

No es posible que la obra se publicara hasta los primeros años de la guerra del Peloponeso; algunos piensan, con menos justificación, que se publicó durante la Paz de Nicias [4]. Se ha afirmado frecuentemente que la presentación por Aristófanes de los embajadores persas en los *Acarnienses* de 425 refleja

---

[1] El estudio de Jacoby, 1913, 247 y sigs., no ha sido superado. Cf. también Myres, 1953, y Von Fritz, 1967, I, 104 y sigs.

[2] Schmid-Stählin, I, 2, 318, nota 3; *Antígona,* 909-12; Hdt., 3, 119, 6.

[3] Ánito: Plut., *De Herodoti malignitate,* 26, 862a. Para datos sobre las conferencias, véase Schmid-Stählin, I, 2, 590, nota 5.

[4] Referencias a la guerra del Peloponeso: Schmid-Stählin, I, 2, 590, nota 9. *Acarnienses:* ibid., 591, nota 2; Wells, 1923, 169-82. Paz de Nicias: véase Fornara, 1971a.

la publicación de la obra, pero los paralelismos con Heródoto consisten en algunos hechos menores que, por lo general, posiblemente eran conocidos en Atenas; no hay similitudes verbales. Pero una fecha en torno a 425, o ligeramente anterior, parece bastante probable para las referencias de Heródoto a los primeros acontecimientos de la guerra del Peloponeso. Sin embargo, hay al menos tres razones por las que esta fecha no es especialmente significativa: 1) la obra era conocida en Atenas antes de su publicación; 2) tiene una larga prehistoria de composición oral, y se puede concebir que en «publicación» adelantada parcialmente (o mejor, circulación); 3) en la época de su publicación última la obra tenía algo de anacronismo, pues reflejaba una visión del mundo anterior, así como el estilo. Su fecha «ideal» está más cerca de los 440 que de los 420.

Ha habido mucha discusión acerca de las razones del retraso de la publicación. Partiendo de lo que para la sensibilidad moderna parece una conclusión insatisfactoria y de algunas lagunas en el cuerpo de la obra, muchos eruditos han supuesto que está inacabada y que se publicó después de la muerte del autor. Las *Historias* acaban con los acontecimientos del año 479 a. C. (invierno), es decir, el sitio y toma de Sestos por los atenienses y la ejecución de Artaíctes, el gobernador persa de la zona. Esto va seguido de una anécdota final (9, 122) según la cual Ciro el Grande advierte a los persas de los peligros del lujo. La advertencia fue emitida en la época de la fundación del Imperio Persa e iba dirigida a un antepasado de Artaíctes, y así cierra de manera apropiada la historia de Persia y la historia de la Guerra Médica (obsérvese que el relato de la muerte de Artaíctes se anticipa a la ocasión de la construcción por Jerjes de los puentes por los que cruzó el Helesponto para entrar en Grecia, 7, 33). A Heródoto le gusta colocar anécdotas al final de relatos importantes (compárese, por ejemplo, la historia de Epicelo tras el relato de la batalla de Maratón, 6, 117, 2-3, o el mensaje de Demarato a Esparta, que es narrado después de las Termópilas, 7, 239). Es verdad que no se afirma aquí que hayamos llegado al final de la obra, excepto por la anotación de que «nada más ocurrió durante este año» (9, 121), y que podrían ligarse acontecimientos posteriores a este cierre imperfecto. Pero probablemente es una cuestión del estilo de Heródoto más que de contenido. En cuanto a contenido general, el año 479 ha sido aceptado por todo el mundo como el fin *de facto* de las Guerras Médicas, que no acabaron *de jure* hasta 449 a. C. Las lagunas internas son igualmente argumentos insuficientes para lo inacabado de la obra como conjunto. Las más importantes son las promesas incumplidas en 1, 106 y 184, de una importante excursión asiria (es decir, babilónica) y la promesa sin cumplir de 7, 213, sobre contar la historia de la muerte de Efialtes, el traidor de las Termópilas [5].

Lo poco que aprendemos de la vida de Heródoto por las fuentes antiguas encaja con la persona que de sí mismo crea en la obra. A menudo habla de

[5] Véase Jacoby, 1913, 373 y sigs.

sí mismo, pero sólo en su función de autor, no como particular. El término clave para su actividad intelectual es *historíe* (1, 1), investigación, que cubre a grandes rasgos las historias que recoge sobre el pasado y sobre las costumbres contemporáneas, edificios y rasgos geográficos. En parte, Heródoto actúa como un periodista que transmite lo que ha visto y oído, los *lógoi* que la gente cuenta (cf., por ej., 2, 99 y 147). Pero *historíe* también incluye el ejercicio del juicio, primero en su lista de informadores: los mejores son los hombres locales, los *epichốrioi,* y entre ellos aquéllos que pueden proporcionar el mejor relato (los *lógioi ándres),* como los sacerdotes y miembros de las familias aristocráticas que participaron en los acontecimientos. En segundo lugar, *historíe* implica la comparación de relatos *(symbállesthai)* y la formación de juicios sobre la probabilidad intrínseca de las historias contadas por el historiador *(gnốmē).* Transmitirá historias que no cree que sean ciertas, y contará historias según se las contaron *(légein tá legómena,* 7, 152, 3), pero a menudo es selectivo y frecuentemente expresa escepticismo. Si hemos de creer en sus palabras, se basa casi por completo en fuentes orales. En cierto sentido esto es ficticio, pues a veces podemos determinar, a veces conjeturar, que se basó en predecesores, por ej. Hecateo, y otras fuentes escritas, por ej. la historia de la ciudad de Cirene (4, 154 y sigs.). Pero Heródoto sí viajó mucho y se basó en lo que vio y oyó *(autopsía* e *historíe)* hasta tal punto que esos rasgos dan color a toda su actitud hacia la verdad histórica. Así gran parte de su información egipcia procedía de los «sacerdotes» egipcios (no eran una clase muy alta, y, por tanto, no siempre estaban bien informados; y los intérpretes griegos no eran muy precisos) [6]. Para la información histórica iba a las partes implicadas: en Atenas una fuente principal (aunque no la única) fue la familia de los Alcmeónidas que sin duda incluía al círculo de Pericles; para Persia, sus fuentes son principalmente jónicas o derivadas de renegados persas que vivían en Grecia [7]. Lo que desprecia contarnos es el hecho de que sus preguntas a veces estaban predeterminadas por lo que sabía por fuentes escritas anteriores, especialmente en cuestiones de etnografía. La obra es así un compuesto de información de tradiciones locales y generales griegas. Está dirigida a los públicos griegos locales que juntos forman la «nación» griega. Que Heródoto concibe un público panhelénico, y no sólo ateniense, se refleja cuando, por ejemplo, describe Crimea primero en comparación con el Ática y después, para aquellos «que no han navegado por el Ática», en comparación con el talón de Italia (4, 99, 3-5). Pero en su concepción el panhelenismo se refiere a la amalgama cultural de las naciones griegas y no a una unidad política (cf. 8, 144, 2). Su obra se compuso en Atenas y Turios. Aún son preguntas para las que no tenemos respuesta si volvió alguna vez de Turios a Atenas y si fue realmente enterrado en la nueva colonia.

---

[6] Sourdille, 1910; Heidel, 1935; Von Fritz, 1967; Kaiser, 1969; Oertel, 1970.

[7] Wells, 1923.

Heródoto no inventó los métodos que empleaba. Había habido viajeros antes que él, y las tradiciones orales habían sido recogidas por otros. Él mismo menciona el viaje hecho por cuenta de Darío por Escilacte de Carianda desde India hasta el Mar Rojo a fines del siglo VI (4, 44). Entre otros viajeros anteriores están Eutímenes de Marsella y Hanón el cartaginés. Debió de haber muchos viajeros anónimos que no publicaron registro alguno; sus intereses incluían la navegación costera y la observación de las costumbres nativas. Esta información se combinó pronto con el interés de los filósofos por la teoría astronómica y geográfica. El principal exponente de la geografía científica fue Hecateo de Mileto, cuya *Circumnavegación del mundo conocido (Periegesis/Periodos gês)*, aparecida a fines del siglo VI, es una obra de la que Heródoto es profundamente deudor. La obra de Hecateo iba acompañada por un mapa (quizá una versión mejorada del mapa diseñado por el filósofo Anaximandro) que, a juzgar por las afirmaciones geográficas de Heródoto, tenía una forma geométrica abstracta, con los continentes de Asia y Europa equilibrándose entre sí. La obra tenía dos libros, que más tarde fueron llamados *Europa* y *Asia* (África se consideraba parte de Asia); describía la costa del Mediterráneo con excursiones hacia el interior. Heródoto conocía a Hecateo como político activo durante la revuelta jónica y le nombra una vez en relación con su propia estancia en Egipto (2, 143); pero su deuda con él es mucho mayor, pues sabemos que copió directamente sus descripciones del cocodrilo, el hipopótamo y el fénix (2, 70, 71, 73), fue influido por su definición de Egipto como el Delta, y con toda probabilidad también por sus descripciones de Escitia y el norte de África [8].

En cualquier caso, la verdadera relación de Heródoto con Hecateo y otros predecesores se juzga óptimamente a partir de sus numerosas polémicas contra los «griegos» o los «jonios», que con frecuencia se basan en lo que él mismo ha visto. Mientras que generalmente sigue los modelos de la primitiva geografía y etnografía, afirma tener mejor información y poder corregir la excesiva esquematización de los viejos geógrafos por medio de la observación empírica y el rechazo de la especulación cuando no hay datos. Por ejemplo, argumenta en contra de la teoría de que Europa y Asia más África son de igual tamaño diciendo que Europa es mayor (4, 36, 2, y 42, 1). Pero también cree en el equilibrio geográfico en algunos aspectos; así, el Danubio equilibra al Nilo, y las estaciones en el centro del mundo están en equilibrio con las extremidades [9]. Estas correspondencias tienen para él un significado moral y metafísico: garantizan el orden del mundo. Similar es la actitud de Heródoto hacia el orden en la diversidad dentro del dominio de la etnografía. Aquí también sigue esquemas tradicionales al referirse a pueblos extranjeros (países; costumbres, primero religiosas, luego seculares, presididas por las costumbres funerarias; alimentos) [10]. A la vez que a menudo juzga las costumbres por su efecto social

[8] Jacoby, 1912, 2676 y sigs., y *FGrH*, I; Nenci, 1954; Drews, 1973.

[9] Immerwahr, 1966, 316.

[10] Trüdinger, 1918.

o político, permite básicamente que cada costumbre sea válida dentro de un contexto cultural específico. La diversidad de costumbres establece el orden en el mundo, y a la vez sostiene y limita las aspiraciones de cada nación. Así, la geografía y la etnografía son fundamentales para la percepción del proceso histórico por Heródoto.

Los predecesores de Heródoto recogieron tradiciones orales para tratados geográficos y etnográficos, Sin duda, sus predecesores emplearon procedimientos similares en el campo de la historia, pero en esto nuestra información es muy defectuosa. Mitógrafos y genealogistas ya habían vertido los materiales épicos a prosa y así habían codificado y racionalizado la historia legendaria de Grecia. Aquí, de nuevo, Hecateo es el exponente más destacado. Su mitográfica *Genealogías* probablemente apareció a principios del siglo V y era una obra sistemática, que sin embargo no cubría acontecimientos históricos que entraban dentro de la memoria viva. Su importancia para Heródoto estriba en el concepto de generación principalmente, común a ambos escritores. Pero es posible que Heródoto beba de una tradición más amplia y más estrictamente histórica cuando utiliza modelos fijos para acontecimientos históricos como la crónica de reyes en sus relatos sobre Lidia, Media y Persia, o para descripciones de batallas y ciertos tipos de anécdotas históricas; es improbable que haya inventado todo este material. Un predecesor probable de Heródoto es Dionisio de Mileto, de cuyas *Persiká* no sabemos casi nada. Menos oscuros, pero de fecha incierta, son los tres principales historiadores de pueblos extranjeros en esta época, Caronte de Lámpsaco *(Persiká),* Helánico de Lesbos *(Persiká)* y Janto de Lidia *(Lidiaká)* [11]. Jacoby pensaba que estos libros eran posteriores a Heródoto, pero recientemente se ha puesto en tela de juicio su datación, y posiblemente los antiguos tenían razón al situarlos antes. Cualquiera que sea su fecha precisa, estas obras sugieren que, al escribir la historia de Oriente, Heródoto no está solo. La situación difiere, sin embargo, para la historia griega. Aquí Jacoby ha demostrado que (a pesar de la historia de Lámpsaco por Caronte y la historia de Cirene, que conocemos por una inscripción posterior) las crónicas locales y las listas de funcionarios (como la lista de los vencedores olímpicos y varios funcionarios de la ciudad) no entraron en la corriente principal de la historiografía hasta después de Heródoto [12]. En la historia griega, la inclusión por Heródoto de las tradiciones orales griegas dentro del marco mayor de la historia oriental es un nuevo punto de partida.

Pero incluso en lo que se refiere a la historia oriental, Heródoto no sigue a escritores previos con mucha asiduidad. Los relatos históricos, como los etnográficos, se basan sobre todo en *historíe.* Así, no hay diferencia fundamental entre su práctica de la etnografía y la de la historia. De hecho, Heródoto combi-

[11] Jacoby, 1913, 393 y 405 (Dioniso). Véase *FGrH,* 262 (Caronte); 765 (Janto) y 90 (Nicol. Dam.); Pearson, 1939, caps. 3 y 4; Von Fritz, 1967, volumen de texto, 519 y sigs. (Caronte), y 88 y sigs. (Janto); Drews, 1973, *passim.*

[12] Jacoby, 1949, 54-60.

nó ambas disciplinas en algunos de sus relatos sobre pueblos extranjeros, especialmente en el gran tratado egipcio (libro 2), que contiene tanto etnografía como historia. Explicaremos la relación precisa de estos elementos cuando lleguemos a la descripción de la estructura de las *Historias*.

Si los primeros geógrafos e historiadores en prosa influyeron en la formación de la metodología de Heródoto, por así decir los aspectos científicos de su obra, ellos solos no hicieron de él un historiador. Los juicios de valor y la interpretación histórica vinieron a él de la poesía. La idea de que la historia debe tener un tema grandioso y que los temas grandiosos atraen grandes obras, es homérica (cf. la comparación de la campaña de Jerjes con la guerra de Troya en 7, 20). Heródoto estableció el concepto de historia monumental, que fue continuado por Tucídides y revivido por los historiadores alejandrinos, Polibio, Tito Livio y otros. La personalidad heroica, el corazón de la épica homérica, es desarrollada por Heródoto en figuras como Leónidas y Temístocles quizá siguiendo los modelos de Áyax y Ulises. El concepto de fama según lo proclama el historiador es evidente en la primera frase de Heródoto; uno de sus fines es «impedir que las acciones grandes y maravillosas de griegos y bárbaros pierdan su debido galardón de gloria» (tr. Rawlinson). Un tercer elemento derivado de la épica es la frecuente utilización de discursos en escenas determinadas, especialmente en el relato de las Guerras Médicas.

De la poesía lírica y la literatura popular sobre los Siete Sabios (de los cuales Heródoto menciona a Solón, Tales, Bías y Pítaco) procede la insistencia sobre la moralidad del ciudadano griego, la *aretḗ* del soldado ciudadano y el concepto de justicia divina ejercida en la ascensión y caída de Estados e individuos prósperos, según se esboza en el proemio (1, 5, 4) y se ejemplifica en la historia de Solón y Creso. Pero el modelo por el que se mantiene el equilibrio en el mundo de fuerzas en conflicto es el que se encuentra a menudo en la tragedia ática, que para Heródoto quizá fue una influencia mayor que cualquier otra forma de literatura. La dependencia es tanto formal como filosófica. Ciertas historias en Heródoto están compuestas en escenas dramáticas establecidas que se combinan para formar los modelos de la tragedia. En la historia de Giges y la mujer de Candaulo, por ejemplo (1, 8-13), tenemos: una conversación entre el rey y el criado, en la que el argumento está tramado; la escena de la cámara nupcial, en la que Giges ve a la reina desnuda y a su vez es observado por ella; la conversación de la reina y el criado, la muerte del rey, y el acceso de Giges al trono, con la predicción de venganza por la Pitia en la quinta generación por la muerte de Candaulo. Un poeta helenístico vulgar percibió las posibilidades dramáticas y escribió una obra sobre Giges, de la que conservamos un fragmento [13]. Otras historias dramáticas son la muerte de Atis, hijo de Creso (1, 34-45), la historia misma de Creso, partes de la

[13] Muchos creen que la obra es anterior y una fuente de la historia de Heródoto. Véase Page, 1951c. Pero cf. Lesky, *TDH*, 536-37.

historia del nacimiento y muerte de Ciro el Grande (1, 107-13 y 201-14), la ascención y caída de Polícrates de Samos (3, 39-43 y 120-25), historias que preparan el camino para la gran tragedia de Jerjes en los libros 7-9.

Así pues, el modelo trágico es fundamental para la comprensión de las Guerras Médicas. El conocimiento de los *Persas* de Esquilo por Heródoto está probado por un buen número de pasajes, entre ellos el famoso epigrama sobre que en Salamina la derrota de la flota causó la derrota del ejército de tierra (Hdt., 8, 68c ~ *Pers.*, 728). Pero Heródoto no utilizó la obra como fuente de hechos, sin duda porque su propia *historíe* le proporcionaba lo que él consideraba mejor información. La similitud de los *Persas* y el relato de Heródoto se compone principalmente de interpretación de los acontecimientos, y es especialmente evidente en el plano religioso. Como el fantasma de Darío explica en la obra de teatro, los dioses castigaron el orgullo despótico del joven rey utilizando la temeridad de su naturaleza en contra suya (*Pers.*, 742) y así impidieron el crecimiento excesivo de Persia (759 y sigs.).

Esta creencia en el orden equilibrado del universo según lo ejemplifica la historia es el credo de Heródoto. Sitúa sus historias trágicas no arbitrariamente donde resultarían más llamativas para el público, sino en puntos históricos significativos, como la caída de una dinastía y la ascensión de otra, o el castigo de un dirigente. Cada uno de sus personajes trágicos tiene una función definida en el desarrollo histórico de conjunto, y frecuentemente aparecen juntos en grupos en los que cada miembro representa un aspecto distinto del proceso histórico (Candaulo, el último rey de la vieja dinastía; Giges, el principio de la nueva; la reina que provoca el cambio). Las conexiones entre las historias trágicas separadas no son infrecuentes, como por ejemplo la predicción por el oráculo de que la venganza por el crimen de Giges llegaría en la quinta generación (la época de Creso) y las referencias a Ciro el Fundador en el relato de la campaña de Jerjes (7, 8a, 1; 11, 2; 18, 2, etc.; véase *supra,* sobre 9, 122). Aunque Heródoto usa artificios que asociamos con la tragedia, como oráculos y augurios, discursos y vivas conversaciones, y aunque la sutileza de su psicología puede hacer que el lector olvide el significado histórico de las escenas, sus historias dramáticas no son (como se ha afirmado) resúmenes de obras existentes, ni su impacto es principalmente moral y teológico. Más bien se pretende que expliquen los principales cambios en el poder y la prosperidad de dirigentes por separado y así ejemplificar su dicho de que «la prosperidad humana nunca se mantiene en un sitio» (1, 5, 4). La insistencia sobre el destino del hombre más que sobre la explicación teológica sitúa a Heródoto cerca de su amigo Sófocles, especialmente en aquellas obras en las que se ve actuar a varias personas, como en *Antígona.* Entre las obras de Sófocles, la más próxima a Heródoto es *Las traquinias,* con su insistencia en historias de vidas que abarcan considerables períodos de tiempo y en la interrelación de los destinos de personas separadas. También se ha observado que las obras perdidas de

Sófocles contienen más alusiones geográficas que las conservadas [14]. Quizá existió un tipo de tragedia que basaba su interés tanto en historias situadas en lugares remotos como en la delineación del personaje individual. Esto es en parte lo que encontramos en Heródoto, para quien la tragedia mostraba la posición del hombre en el orden histórico. La demostración de ese orden es su propósito fundamental.

Las intenciones de Heródoto aparecen con especial claridad en la organización general de su obra, que revela una sutileza mayor que sus afirmaciones generales. En éstas está muy preocupado por los métodos en un intento de establecer su credibilidad. En la primera frase de la obra menciona dos propósitos: la conservación de los datos *(ta genómena ex anthrṓpōn)* y, según se ha afirmado anteriormente, la glorificación de los grandes hechos *(erga megála te kai thōmastá)*. A menudo realza la naturaleza maravillosa de los monumentos, costumbres y acontecimientos que describe, pero no es sólo un cronista de las maravillas *(thōmastá)*. Sus frecuentes digresiones del orden estrictamente cronológico le han valido la reputación de simple contador de historias. Pero a menudo es bastante selectivo, y su técnica de encajar las cosas revela mucho sobre sus propósitos.

La parte principal de su obra cuenta la historia de cuatro reyes persas: Ciro, el Fundador, y Cambises, su hijo; Darío, desde su punto de vista, un usurpador, y su hijo Jerjes. Pero de éste último dice poco, excepto su invasión de Grecia. Se ha pretendido a menudo, por tanto, que la historia de los tres primeros reyes se planeó en principio como historia de Persia, mientras que la historia de Jerjes es en realidad una historia de las Guerras Médicas [15]. Esta teoría del cambio de plan se combina a menudo con la hipótesis de que Heródoto empezó como geógrafo antes de convertirse en historiador; así las tres fases de su desarrollo se combinarían en la presente obra. Pero la explicación genética ignora en gran parte el elemento unificador de las tres partes: la expansión del Imperio Persa, que fue detenida en las guerras contra Grecia. Heródoto empieza la historia persa con la historia del nacimiento de Ciro, su abandono y su acceso al trono; luego selecciona tres campañas importantes, contra Jonia y la costa de Asia Menor, contra Babilonia, el centro de la riqueza, y contra los lejanos masagetas, entre los cuales Ciro es asesinado. La ascensión y caída de la ambición persa está prefigurada aquí, como lo está el conflicto de Persia y los griegos. La historia de Cambises es la de la conquista de Egipto, el fracaso de su ataque a Etiopía, la premeditada destrucción de su sucesión en la locura, y su muerte. Darío llega al poder en una conspiración contra los magos; bajo su mandato, el Imperio alcanza el cenit de su riqueza y organización. Sus numerosas campañas tienen éxito en Asia (en especial las dirigidas contra las revueltas de Babilonia y las ciudades jónicas del Asia Menor), pero

[14] Bacon, 1961, 94-101.

[15] Jacoby, 1913, 347 y sigs.; Powell, 1939, caps. 2-4; Von Fritz, 1967, I, 104 y sigs.; Fornara, 1971b, cap. 2.

en Europa fracasan en su mayor parte. A la vez que estableció un régimen aliado en Samos, logró poner el pie en el lado europeo del Helesponto y subyugó Tasos, Darío fracasó en la conquista de los escitas (el primer poder europeo atacado por los persas), y sus fuerzas sufrieron reveses en la expedición, que fue derrotada en el Monte Atos, y en la campaña de Maratón. Las campañas europeas de Darío fueron motivadas sobre todo por su deseo de expansión, pero también en parte por venganza contra la ayuda prestada por Atenas y Eretria a la rebelión jónica; de ahí que Heródoto describa la revuelta jónica como causa directa de las Guerras Médicas. Además, Darío exigió la sumisión de todos los Estados griegos al pedir el regalo de tierra y agua, pero Esparta y Atenas se negaron. Así, Darío no tuvo éxito en la expansión de su imperio hacia Europa (igual que la campaña persa en África sólo tuvo éxito temporal); el mismo destino tuvo su hijo Jerjes cuando intentó continuar con la política de su padre. La política imperialista de Persia tuvo cuatro fases según Heródoto: Ciro consolidó un reino asiático unificado; Cambises conquistó Egipto; Darío y después Jerjes intentaron la conquista de Europa y así Grecia quedó implicada. Es una visión altamente esquemática y está basada en la teoría de los tres continentes de los geógrafos.

Una de las conquistas de Ciro, en la que combinó Asia Oriental y Occidental en un imperio unificado, ha sido omitida de este esbozo. La campaña de Ciro contra Creso de Lidia fue sacada por Heródoto de su contexto natural y situada al principio de la obra. La ganancia fue inmensa: la historia de Creso se convirtió en unidad independiente con la historia de la dinastía lidia como introducción, y pudo servir como paradigma de la ascensión y caída de todas las dinastías y dirigentes. Dos razones más para el cambio fueron que Creso, no Ciro, fue el agresor que intentó aumentar su imperio y provocó así su propia derrota, y que al conquistar las ciudades griegas de Asia Menor, Creso fue el primero de los déspotas orientales en someter a griegos (Hdt., Prefacio, 1, 5, 3). El conflicto de Grecia y Oriente aparece así como resultado inevitable del imperialismo despótico.

Heródoto dotó a su obra de un proemio premioso (1, 1-5) en el que las afirmaciones del autor enmarcan una «historia persa» a la que se suma un apéndice de una variante «fenicia». La forma de esta introducción fue imitada más tarde por Tucídides (1, 1-23) y otros historiadores. Heródoto empieza, como hemos visto, justificando la publicación de sus investigaciones *(historíēs apódexis)*. Añade que explicará la razón *(aitíē)* por la que griegos y bárbaros llegaron a enzarzarse en una guerra: una clara aunque vaga referencia a las Guerras Médicas y sus antecedentes. La historia persa contesta a la pregunta sobre la responsabilidad (pues esto es lo que *aitíē* significa para Heródoto) por acusar a los griegos de vengarse, en la guerra de Troya, del rapto de una simple mujer. La historia demuestra cómo se construyó una hostilidad duradera entre Europa y Asia a lo largo de siglos. (La variante fenicia se ocupa de un punto secundario sobre el anterior rapto de Ío.) Heródoto rechaza esta ex-

plicación, en parte porque concierne al período mitológico, y sustituye los ataques de Creso como última causa *histórica*. Por último señala el carácter universal de su obra diciendo que después de Creso describirá ciudades grandes y pequeñas de la misma manera, a causa de la inestabilidad de la fortuna humana. Luego empieza con Creso y la dinastía lidia.

Así, las *Historias* se basan en dos tipos de interpretación: venganza por injusticias anteriores e imperialismo que no pretende justificarse. Ambas requieren que el historiador profundice en los antecedentes de las Guerras Médicas. El tema de la venganza requiere la historia de todas las interacciones entre griegos y bárbaros; y el tema del imperialismo, la historia de los orígenes y desarrollo de las monarquías orientales. Heródoto adaptó la crónica de reyes a su nuevo propósito. De la misma manera adaptó el material etnográfico a su intención de describir el carácter e historia de los pueblos con los que los persas entraron en contacto. Los relatos etnográficos están situados sobre todo en puntos de la narración en que se dieron esos contactos, y sus partes históricas (la adición de historia probablemente fue invención propia) están llevadas hasta el momento en que el país pierde su independencia. De esta manera tenemos relatos de Lidia, Babilonia, los masagetas, Egipto, Etiopía, India, Escitia, Cirene, Libia y otros pueblos bárbaros de significado menor, en la primera parte de su obra. El maravillarse ante la diversidad de la existencia humana es, con certeza, algo natural del género. Pero la función de los relatos etnográficos es presentar las diversas naciones como otros tantos obstáculos al imperialismo: diversidad de costumbres *(nomos)* y formas de vida *(ethos)* muestran la futilidad del gobierno del mundo. El paradigma de esta opinión es la campaña escítica de Darío (4, 1-142), que en muchos sentidos es la bisagra que une las dos partes del mundo y en donde se hace explícita por vez primera la idea de la libertad de Europa.

El principal obstáculo para el dominio persa del mundo eran los griegos. Aquí Heródoto se enfrentaba con la dificultad de que la historia griega aún no era un género literario desarrollado [16]. Solucionó el problema tratando la historia griega en relatos separados que de alguna manera son análogos a los relatos etnográficos. Así están insertados *logoi* separados, especialmente los que se ocupan de Atenas y Esparta, pero también de otros Estados, en puntos en que los griegos entraron en contacto, ya sea amistoso, o, más a menudo, hostil, con los poderes orientales. La historia de Pisístrato y la primitiva historia de Esparta está insertada en el momento en que Creso busca aliarse con el más poderoso de los Estados griegos (1, 59-68); la revolución de Clístenes y la historia posterior de los reyes espartanos va en el momento en que Aristágoras de Mileto busca alianzas en el continente contra los persas (5, 39-48 y 55-96); la historia de los reyes espartanos se reanuda en el momento en que Esparta coge rehenes de Egina, que se ha sometido a Darío (6, 56-60). Otras

[16] La fecha de *Horoi Lampsakenon* de Caronte es insegura; véase Von Fritz, 1967, 519 y sigs.

partes de la historia griega están subordinadas a las campañas persas: por ej., la historia de Jonia y algunas ciudades jónicas aparece en la parte del dominio persa de Jonia bajo Ciro el Grande (1, 142 y sigs.); la historia de la ciudad de Cirene, en la campaña africana bajo Darío (4, 145-67). La vida de Milcíades se da en secciones separadas en tiempos de la campaña escitia de Darío (4, 137-38), la revuelta jónica (6, 34-41) y Maratón (6, 103 y sigs. y 132-40). Sólo en los tres últimos libros encontramos una narración griega continuada. La técnica representa adecuadamente el papel subsidiario de los griegos en la historia de la ascensión y caída de las dinastías orientales anteriores a las Guerras Médicas.

El estilo de Heródoto ha sido admirado desde la Antigüedad, incluso por aquellos que no admiran su manera de escribir historia. Dionisio de Halicarnaso *(De Tuc.,* 23) alaba el encanto (χάρις) y dulzura (ἡδονή) de su estilo. Heródoto utilizó el dialecto jónico como dialecto modelo de prosa de su época (también estaba en uso en su nativa Halicarnaso, como sabemos por inscripciones), pero lo modificó por la introducción de formas homéricas y otras. Aún muestra la influencia de la narración simple paratáctica y el estilo descriptivo que vemos que practican autores como Hecateo. Esto da a la obra una sencillez ilusoria útil para él a la hora de sentar su credibilidad. De hecho, hay muchas frases complejas en su obra, tanto en la narración como en los discursos, especialmente en momentos de impacto dramático [17]. Quizá el más famoso de estos asertos dramáticos aparezca al final de la historia de la muerte accidental del hijo de Creso, Atis, por Adrasto, el «hombre que no puede escapar» (a su destino): «Adrasto hijo de Gordias, hijo de Midas —aquel que se había convertido en asesino de su hermano, y el que había destruido a quien lo purificó—, cuando la tumba (de Atis) había sido abandonada por la gente, se mató sobre ella sabiendo que de todos los humanos que conocía, él era el más desgraciado» (1, 45, 3). El estilo cambia también según el período que Heródoto está narrando. En los primeros libros, las conversaciones de hombres sabios y dirigentes siguen las pautas de la primitiva literatura erudita, por ejemplo en la historia de Solón y Creso, donde tenemos las preguntas y respuestas sobre el tema: quién es más feliz, quién el segundo, etc. En la narración de las Guerras Médicas encontramos largos discursos construidos según las reglas de la retórica según se practicaba durante la vida de Heródoto, e incluso debates retóricos. También la narración cambia de una mayor confianza en las anécdotas a descripciones más realistas de escenarios y acontecimientos históricos. De primera importancia es la utilización por Heródoto de ciertos artificios estilísticos sencillos para conseguir la estructura narrativa. A partir de Homero, el principio de la llamada «composición en anillo» había sido útil a este respecto. Por medio de este artificio puede presentarse y cerrarse una historia con la repetición de la misma frase, o la misma idea con palabras similares. Estas repeticiones

[17] Denniston, 1960, 7-8.

permiten a Heródoto situar sus historias claramente aparte y guiar la comprensión del lector [18]. La organización resultante se compone de un número de relatos que podemos llamar *logoi* y que a su vez se componen de series de de pequeños *logoi* con una especie de técnica de caja china. Son estos *logoi* los que están dispuestos en último término en el esquema general de la ascensión y caída de Lidia y Persia. Esta organización tiene poco que ver con la división en nueve libros (cada uno con el nombre de una de las Musas) que se hizo en el período helenístico.

Un juicio de conjunto sobre el éxito de Heródoto como «padre de la historia» (según un *bon mot* de Cicerón: *De legibus,* 1, 1, 5) debe empezar y acabar dándose cuenta de que tiene un concepto unificado de la historia y en particular del período que está tratando, y que esto se refleja en la estructura unificada de su obra. Esto es cierto a pesar de la amplia gama de experiencias encarnadas en ella y los distintos tipos de historias que incorporó. Heródoto incluyó en su obra todas las formas de discurso literario que los griegos habían puesto en práctica antes de él. En este sentido su obra es, si no universal, al menos católica de aspecto. Pero las historias no están incluidas porque ocurría que él disfrutase de ellas o porque en tiempos anteriores hubiera practicado la etnografía y la historia oriental (aunque bien pudo ser éste el caso), sino porque las utilizó como ladrillos para su descripción del mundo de la historia humana. La diversidad de la existencia humana y la ascensión y caída del poder demostraban la permanencia del proceso histórico como tal. La obra, entonces, es a la vez específica (una historia de la tragedia de Oriente) y universal (una demostración del orden en la historia). Esta percepción es única de Heródoto y le sitúa junto a Homero y los trágicos más que junto a sus sucesores.

Más específicamente histórico es un intento de unificar su obra por un concepto de causación que a menudo ha sido pasado por alto. Se plantea constantemente la pregunta histórica fundamental (con palabras de Toynbee): «¿Cómo salió esto de eso?» Por supuesto, la respuesta básica yace en su relato de los antecedentes de las Guerras Médicas. Además tiene un esquema causal informal, pero perspicaz, que asigna motivos a acontecimientos específicos. Es bastante consciente de la existencia de las causas económicas, sociales y otras que pueden conducir a guerras u otras acciones, pero éstas no tienen un papel muy importante para él. La literatura griega había desarrollado, a partir de Homero, el concepto de «doble motivación» por el que los acontecimientos podían estar causados por agentes divinos y humanos simultáneamente. Este esquema le fue útil a Heródoto, pues le permitió postular una cólera abstracta de «lo divino» o incluso una simple «necesidad» en la explicación de acciones trágicas como la invasión de Grecia por Jerjes (cf. los *Sueños de Jerjes,* 7, 12-18). Le permitía a la vez dar razones humanas para los mismos acontecimientos, entre ellas especialmente la venganza, en este caso por la derrota persa

[18] Immerwahr, 1966, cap. 2.

en Maratón. Así hay tres niveles de causación: metafísica, humana en general, y particular. Nos guste o no, hay en Heródoto un elemento metafísico definido al que se recurre para mostrar que las cosas que ocurrieron «tenían que ocurrir», lo cual significa que tenían una función en el mantenimiento del orden del mundo.

Al mismo tiempo los hombres son enteramente responsables de sus acciones; se dan frecuentemente juicios morales, y más frecuentemente se intuyen. La alabanza de Leónidas y la condena del traidor Efialtes son aspectos importantes de la descripción de las Termópilas. La obra de Heródoto no tiene sólo una función científica, sino también educativa. Explica al público griego los modelos con los que viven y los modelos con los que deben vivir. Este elemento de la historiografía de Heródoto no está conscientemente formulado, pero procedía naturalmente de alguien que creía que los valores griegos estaban de hecho en armonía con el orden natural, mientras que ciertos valores orientales no lo estaban. La obra de Heródoto es por tanto historia patriótica en cierto sentido, aunque no denigra a los bárbaros como solían hacer autores posteriores (una excepción son algunas observaciones desfavorables de Pausanias, rey de Esparta, tras la batalla de Platea, 9, 79, 1).

La filosofía de Heródoto, como toda la filosofía presocrática, se basa en la observación empírica; pretende registrar las tradiciones, complementadas por sus propias observaciones, de lo que ha ocurrido en la historia. El término clave es la palabra *atrekeiē,* exactitud, y su metáfora favorita es la del camino recorrido hacia la verdadera «existencia» *(ho eón logos,* por ej., 1, 95, 1). Su reputación no siempre ha llegado a la altura de la propia estimación de su éxito. Tucídides probablemente pensaba en él cuando hablaba de modo crítico de aquellos que compusieron historias para el placer del público (1, 21, 1; 22, 4). La opinión de que Heródoto narró historias fantásticas recorre toda la Antigüedad: Cicerón, a la vez que le llama «padre de la historia», dice en la misma frase que en su obra se contienen *innumerabiles fabulae (De legibus,* 1, 1, 5) [19]. Además fue acusado de parcialidad, especialmente en la notoria obra de Plutarco *Sobre la malignidad de Heródoto.* Estas críticas deben verse con perspectiva: pues Heródoto siguió siendo un autor leidísimo, cuya obra era fundamental para el conocimiento de las Guerras Médicas.

La reputación de Heródoto también ha fluctuado de manera similar en tiempos modernos. El problema tiene sus raíces sin duda parcialmente en su propia pretensión de registrar información oral y en su fracaso a la hora de distinguir entre hecho y prejuicio en los informes que recibía. En los últimos cien años, el libro sobre Egipto ha sido objeto de controversias, puesto que contiene muchas cosas que son descaradamente falsas. Sayce en su comentario de los Libros 1-3 (1883) atacó la credibilidad de Heródoto mientras Spiegelberg y otros egiptólogos trataron de rescatar la reputación de Heródoto citando datos de

[19] Momigliano, 1966, 127 y sigs.

apoyo egipcios, y, donde no lo lograron, cambiando la acusación por error basado en lo inadecuado de sus informantes. El asunto pareció aplacarse con el análisis de las fuentes de Heródoto por Jacoby, que afirmó eran en gran parte orales, con una preferencia por el interrogatorio de los nativos *(epichórioi)* [20]. Pero recientemente, el relato egipcio ha sido atacado de nuevo, y una teoría extrema postula que las afirmaciones de Heródoto sobre las fuentes son ficticias todas y parte de su técnica literaria [21].

De hecho algunas citas de fuentes en Heródoto son difíciles de entender. En su comparación de los cólcidas del Mar Negro con los egipcios dice que se había hecho a la idea de que aquéllos eran egipcios antes de interrogar a ambos pueblos (2, 104). En otros lugares del segundo libro atribuye su versión de la historia de Helena en Egipto a fuentes egipcias (2, 112 y sigs.), y al principio de su obra atribuye la historia de los raptos de mujeres, que está basada en la crítica racionalista griega de la mitología griega, a los persas (1, 1-5). Cuando habla del mítico fénix en Egipto, historia que sabemos que tomó de Hecateo, no cita a su gran predecesor, sino a «los heliopolitanos» (2, 73). Éstos no son ejemplos aislados, pero otras afirmaciones incumben a acontecimientos más recientes, a gente que sabría cuándo estaba mintiendo Heródoto. De este tipo es la información de «los atenienses» de que los corintios no participaron en la batalla de Salamina, una afirmación negada por «los corintios» y «el resto de la Hélade» (8, 94). Está claro que los criterios de Heródoto para citar sus fuentes difieren de los de un historiador moderno. Además de su valor documental, también tienen para él un significado retórico. Heródoto cita sus fuentes sólo en momentos especiales de su narración en los que quiere subrayar su concordancia o desacuerdo con lo que dice la gente. No reproduce el curso real de sus investigaciones, y a veces atribuye ciertas afirmaciones a fuentes específicas donde sólo pudo conseguir la información indirectamente e incluso donde sólo supone que ésta o la otra era la opinión de sus informantes. A veces, nos dice sólo aquella parte de la tradición que encaja en el cuadro que se ha formado en su mente. Suscita la sospecha de que incluso pudo atribuir historias a fuentes seguras porque los prejuicios del relato tal como él lo conocía habrían sido apropiados para la fuente. Puede ser que Heródoto aplicara a su reconstrucción de acontecimientos principios no tan distintos de los de la reconstrucción de discursos por Tucídides. Ambos historiadores luchan por la autenticidad para persuadir y no sólo como un elemento de una narración exacta.

Como ejemplo podemos citar el relato por Heródoto del acceso al poder de Darío como dirigente de la conspiración de los Siete (3, 67 y sigs.). Tras la muerte de Cambises, un mago llegó al trono y asumió la identidad del hermano de Cambises, su sucesor legítimo, al que Cambises había matado. La

---

[20] Jacoby, 1913, 392 y sigs. y 419 y sigs.

[21] Fehling, 1971.

suplantación fue descubierta por un noble persa, Otanes, que dio forma a una conspiración de seis a la que se unió Darío como séptimo. Entraron en palacio y mataron al mago. Estos acontecimientos están contados con mucho detalle en una narración directamente dramática, pero que no menciona fuentes. Después, los conspiradores mantuvieron una reunión sobre la forma de gobierno que Persia había de recibir; en esta ocasión Otanes sugirió la democracia, otro conspirador la oligarquía, y Darío la monarquía. Heródoto presenta el consejo diciendo que «se hicieron discursos en los que algunos griegos no creen, pero se hicieron» (3, 80, 2). No nos dice cuáles fueron sus fuentes para esta enfática afirmación, pero podemos reconstruirlas a partir de sus propias palabras más adelante. Al final de la revuelta jónica, Mardonio, hijo de uno de los conspiradores, estableció democracias en las ciudades jónicas, «una muy gran maravilla para aquellos que no aceptan que Otanes había propuesto a los Siete que Persia se convirtiera en democracia» (6, 43, 3). Fuera cual fuera la fuente de Heródoto para estos discursos, creía en su autenticidad por un proceso de razonamiento basado en información sobre los actos de Mardonio. Esta información sin duda procedía de Jonia, la parte interesada. El relato de la conspiración misma, que ni cita fuentes, puede compararse con el propio relato de Darío en la inscripción de Behistún, que está bastante de acuerdo, pero no del todo, con Heródoto en los nombres de los conspiradores y la importancia de lo que Darío en la inscripción llama «la mentira en la tierra». Este concepto está implícito en Heródoto en la historia del descubrimiento del mago, y quizá aludido cuando Darío, antes del asesinato del mago, discute sobre las mentiras hasta cierto punto: «cuando debe decirse una mentira, hay que hacerlo. Pues los embusteros y los que usan la verdad tienen el mismo propósito. Los primeros mienten cuando piensan en su provecho por el engaño; los otros dicen la verdad para conseguir ganancia de ella y ser más dignos de confianza» (3, 72, 4). Esto suena a perversión de un tópico conocido en la tradición como relacionado con Darío. Es sin duda especulación, pero razonable, que también esta historia tenga fuentes jónicas basadas en la propaganda persa. Una tercera parte del relato trata del acceso de Darío a la monarquía (3, 85-87). Es una anécdota mordaz, por la que la persona cuyo caballo relinche primero a la salida del sol, será elegido como rey. El lacayo de Darío lo consigue excitando al semental con el olor de una yegua. Sólo se da una fuente de esta historia cuando Heródoto menciona dos versiones de la manipulación específica por medio de la cual se consigue el resultado: «pues los persas lo cuentan de ambas maneras» (3, 87). Sería ingenuo dar mucha credibilidad a esta información, relacionada como está con una típica historia popular; la mención de la fuente aquí tiene en primer lugar una función literaria en que sostiene una interesante anécdota. Heródoto maneja las afirmaciones sobre las fuentes con considerable variedad y libertad, aunque esto no hace de él un escritor de ficción. Las tradiciones que recogió eran sin duda fantásticas en parte, y a veces pisa la frontera de lo que un historiador moderno permitiría como narración exacta.

2. TUCÍDIDES

Tucídides, el primer historiador verdaderamente ateniense, difiere de Heródoto en estos tres aspectos fundamentales: 1) trató de la historia de su ciudad natal; 2) intelectual de la nueva escuela, muy influenciado por la retórica y la sofística, escribió sobre historia contemporánea; 3) exiliado en 424/423 a. C. tras su desastroso generalato, llegó a la historiografía tras ser un hombre de acción. Los datos sobre su vida proceden principalmente de sus propias afirmaciones, pero la Antigüedad también conoció su enterramiento cerca de las tumbas cimonias (con inscripciones, Marcel., 16 y 55; *Vita,* 10) y un decreto de cierto Oinobios (Paus., 1, 23, 9) que recordaba a Tucídides tras el fin de la guerra del Peloponeso [22]. Tucídides era un adulto cuando estalló la guerra en 431 (1, 1, 1, y 5, 26, 5) y por tanto probablemente nació a principios de los 450 (antes de 454, si tenía por lo menos 30 años cuando fue general en 424). Hijo de Óloro del demo Halimo, Tucídides sin duda era del clan de los Filaidas, y es una atractiva hipótesis que fuera pariente de Tucídides hijo de Melesias, el gran antagonista de Pericles condenado al ostracismo en 443 [23]. Por tradición familiar era conservador, aunque admirador de Pericles. Tenía cierta relación con las minas de oro tracias (4, 105, 1), lo que podría explicar por qué fue nombrado almirante de esa región en 424. Exiliado, quizá justamente, por fracasar en la liberación de Anfípolis del ataque de Brásidas, sólo nos cuenta que ello le permitió obtener información de ambos bandos (5, 26, 5). Probablemente murió en Atenas poco después de 399 y fue enterrado allí. Sin embargo, hay extendidas especulaciones en la Antigüedad sobre el lugar y la forma de su muerte. Dice que estaba dedicado a la composición de su obra desde el comienzo mismo de la guerra (1, 1, 1), e indica claramente que aún escribía después de 404 (2, 65, 12; 5, 26, 1; 6, 15, 3). La obra se acaba abruptamente en 411, en medio de una frase; fue continuada por cierto número de historiadores posteriores, Cratipo y Teopompo, cuya obra se ha perdido, y Jenofonte, cuyas *Hellenica* conservadas empiezan donde nos deja Tucídides.

Cuando la *Historia* de Tucídides se corta en 411, muchos manuscritos añaden una observación para indicar que el relato de ese año no está completo, aunque está claro que Tucídides tenía la intención de llevar su narración al término de la guerra en 404 (véase especialmente 5, 26). Es por tanto legítimo preguntar hasta qué punto la obra está acabada *internamente.* La cuestión se complica por la afirmación de Tucídides de que empezó a escribir (no sólo a tomar notas) en cuanto estalló la guerra. La comparación de este pasaje

[22] Este decreto tendría que estar fechado en 404 ó 403, porque Tucídides nos cuenta que su exilio duró veinte años (5, 26, 5).

[23] Wade-Gery, 1932, 205-27.

con otros que claramente indican un conocimiento del resultado de la guerra ha llevado a los eruditos a buscar otros pasajes en los que se pueda demostrar que fueron escritos o bien antes o más tarde, en un intento de comprender las fases de composición a través de las cuales pasó la obra. Éste no es lugar para dar listas completas [24], pero algunas pistas para la composición anterior pueden citarse, como la afirmación de que Óropo era ático (2, 23, 3), que no fue después de 412 a. C., o la afirmación de las invasiones espartanas del Ática en 2, 57, 2 y 3, 26, 3, que ignora la invasión que llevó a la ocupación de Decelia en 413. Éstas pueden ser sólo anotaciones tempranas sin mucho significado, pero la afirmación general de que la plaga dañó más al poder ateniense que todo lo demás (3, 87, 2; cf. 1, 23, 3) sólo puede aplicarse a la Guerra Arquidámica de 431-421, y es contradicha por el relato de la expedición siciliana y por las afirmaciones sobre las causas de la derrota ateniense (2, 65). De aquí que la teoría de Ullrich tenga cierta justificación, propugnada en 1845-46 y aún defendida por muchos, en el sentido de que Tucídides compuso originariamente una historia de la Guerra Arquidámica y la continuó cuando vio que la Paz de Nicias de 421 sólo era una paz nominal, como explica elocuentemente en el llamado segundo proemio del libro (5, 26). Debe insistirse, sin embargo, en que muchos de los pasajes citados como tempranos no lo son necesariamente, o pueden interpretarse de otras maneras. Esto es especialmente cierto en las repetidas referencias en los Libros 1-4 a «esta guerra», que en muchos casos, aunque no en todos, son aplicables tanto a la guerra de 10 años como a la de 27. Es verdad que Tucídides no indica en estos libros (excepto para 2, 65, que puede considerarse una adición posterior) cuánto iba a durar la guerra, pero esto puede explicarse por la tendencia de escritores anteriores, como Homero y Heródoto, a referirse en el inicio de sus obras sólo al principio de una serie de acontecimientos que han de cubrirse. Así, cuando Tucídides dice al principio de la guerra (2, 1, 1) que «ahora la guerra de los atenienses y los peloponesios y sus aliados empezó, en la que lucharon sin interrupción», esto sólo puede referirse a la guerra arquidámica, pero puede haberse escrito antes o después. El caso de una edición separada de la historia de la guerra arquidámica, aunque no sin base, no es muy sólido.

La misma incertidumbre no existe para el reconocimiento de pasajes que son escritos probablemente más tarde, o bien después del final de la guerra o al menos durante la guerra de Decelia (413-404). El pasaje más famoso de éstos es el llamado *Pentecontecia* (1, 89-118) que da la historia del período 479-431 a. C. y fue compuesto tras la aparición de *Atthís* de Helánico, una obra que probablemente se publicó después de 407-406, y a la cual se refiere Tucídides en 1, 97, 2. La *Pentecontecia* es en su mayor parte un relato del aumento de poder de la Atenas imperial y por tanto presupone el concepto de que la verdadera razón de la Guerra del Peloponeso fue el miedo de Esparta

[24] Patzer, 1937, y Luschnat, 1971.

a ese poder. Este análisis también sostiene algunos discursos de los primeros libros y es hecho explícito en el proemio, en 1, 23, 6. Los eruditos han estado de acuerdo en asignar estos pasajes a una fase posterior en la composición que los pasajes más fácticos que dan detalles de las reclamaciones inmediatas que llevan a la guerra, como los relatos de los incidentes de Corcira y Potidea. Otros eruditos van más allá y dan por sentado que el pensamiento de Tucídides sufrió un desarrollo significativo durante el período de la composición y revisión de la *Historia*. Así Schwartz (1919) postuló un desarrollo desde el historiador de hechos hasta el apologista de Pericles y su *Machtpolitik* bajo el impacto de la caída de Atenas, Schadewaldt (1929) trazó el desarrollo del historiador científico al filósofo de la historia, y recientemente Andrewes sugirió que el concepto de causación última representa una última fase en el pensamiento de Tucídides [25]. Contra esto se mantiene una tradición unitaria que empieza con Krüger en 1832 y en nuestra época está representada en su punto más álgido por H. Patzer (1937) y J. H. Finley (1940 y 1942). La discusión en ambos bandos ha contribuido mucho a la comprensión de Tucídides, aun cuando no se ha alcanzado una solución definitiva.

Un elemento más de esta discusión es la cuestión de hasta qué punto los Libros 5 y 8 están inacabados. El Libro 5 trata esencialmente de los acontecimientos relacionados con la Paz de Nicias y la subsiguiente paz incómoda hasta la destrucción de Melos. El Libro 8 cubre los efectos de la expedición siciliana y el principio de la guerra de Decelia hasta el año 411, donde se corta. En ambos hay rasgos no usuales: ninguno de ellos contiene discursos directos (con la excepción del Diálogo Melio en el 5, que de todas formas es único por su forma dramática y puede ser una composición independiente) y el 5 cita documentos al pie de la letra, una práctica que Tucídides normalmente evita; además, ambos libros exhiben defectos al encajar las secciones separadas. Aunque se han llevado a cabo intentos de explicar estas peculiaridades [26], no es irrazonable suponer que toda la obra se compone de varias partes: 1) la Guerra Arquidámica (Libros 1-5, 24); 2) la Paz de Nicias (5, 25-84, 1); 3) el Diálogo Melio (5, 84, 1-116), que quizá haya que relacionar con 4) la expedición siciliana (Libros 6-7); y 5) el principio de la guerra de Decelia (Libro 8). En este esquema, las partes 1, 3 y 4 están muy elaboradas, y 2 y 5 ejecutadas más esquemáticamente. De todas formas, las cinco partes tienen mucho en común tanto temática como filosóficamente [27]. A pesar de ciertas incoherencias, las distintas partes de la obra tienen bastantes elementos en común como para permitirnos reconstruir un cuadro unificado del pensamiento de Tucídides.

En algunos aspectos la concepción de la historiografía de Tucídides difiere tan radicalmente de la de todos los demás historiadores, que los estudiosos no

[25] Andrewes, 1959, 223-39.

[26] Luschnat, 1971, 1115 y sigs.

[27] De Romilly, 1963.

han observado suficientemente la gran deuda que tiene con sus predecesores, especialmente con Heródoto. En lugar de esto se han visto influidos indebidamente por sus observaciones críticas sobre lo inadecuado de la investigación histórica anterior (1, 20, 2). Heródoto está claramente incluido en su crítica; Tucídides corrige dos pequeños hechos encontrados en Heródoto (1, 20, 3) sin mencionar a su predecesor. De la misma manera, su juicio severísimo sobre los «logógrafos» que componen con vistas a impresionar al público más que a la verdad (1, 21, 1) y el hecho de que admita que la carencia de historias (1, 22, 4) hará que su propia obra sea menos divertida, están sin duda dirigidos contra Heródoto entre otros. Pero estas observaciones, que están influenciadas principalmente por la conciencia de la novedad de su método, no debe permitirse que escondan su verdadera relación con su predecesor.

En primer lugar, Tucídides sigue la misma tradición de la historia monumental y establece su posición comparando la grandeza de la Guerra del Peloponeso con las Guerras Médicas (1, 23, 1). En el esbozo histórico de la historia anterior de Grecia omite todos los detalles de las Guerras Médicas, presumiblemente porque ya han sido tratadas. Empieza la historia de los «cincuenta años» en el punto exacto en que Heródoto la deja, la toma de Sesto en el invierno de 479 a. C. (1, 89, 2). También parece estar de acuerdo con Heródoto en la contribución de los atenienses a la causa nacional durante la invasión de Jerjes —al menos registra las opiniones atenienses en discursos (1, 74 y 91)— y sobre el origen de la Liga Delia, formada a petición de los aliados (1, 75, 2 y 96; compárese Hdt., 8, 3) [28]. Su versión del asesinato de Hiparco por Harmodio y Aristogitón en 514 a. C. es cercana a la de Heródoto y contradice la tradición popular ateniense (1, 20, 2 y 6, 54 y sigs.; Hdt., 5, 55 y 6, 123, 2). Los bien conocidos esbozos biográficos de Pausanias y Temístocles en el Libro 1 (128, 3 y sigs., y 135, 2 y sigs.) completan los relatos de Heródoto y recuerdan su estilo [29]. Es por tanto legítimo comparar a los dos historiadores con vistas a rastrear los rasgos de la obra de Tucídides que proceden de su gran predecesor. Algunos ejemplos destacados son la dependencia de Tucídides con respecto a Heródoto en su cronología de verano e invierno, la utilización de discursos, y en ciertos aspectos incluso su concepto del poder.

Hemos citado a otros dos historiadores como fuentes de Tucídides, pero aquí la relación no es tan ampliamente significativa. A menudo se ha considerado que la historia de las fundaciones griegas en Sicilia (6, 1-6) se basaba en la historia de Sicilia de Antíoco de Siracusa, que acababa en 424 a. C. [30]. De consecuencias más importantes es la dependencia de Tucídides con respecto a Helánico, el gran cronógrafo del siglo v. En la segunda mitad del siglo había alcanzado su mayoría de edad, como lo muestra la lista de vencedores olímpi-

---

[28] Pohlenz, 1937, 170-71, según Krüger, me parece correcto.

[29] Cf. ahora Westlake, 1977.

[30] Von Fritz, 1967, I, 507 y sigs.

cos hecha por el sofista Hipias, la lista anónima de arcontes atenienses grabada en piedra hacia 425 a. C., y las obras de Helánico, especialmente su *Sacerdotisas de Argos,* que pretendía proporcionar un marco cronológico aplicable a toda la historia griega [31]. Cuando Tucídides fecha el principio de la Guerra del Peloponeso por la sacerdotisa de Argos, el éforo espartano y el arconte ateniense (2, 2, 1), está sincronizando la cronología local con la helénica general. Al principio del relato de los «cincuenta años» menciona a Helánico por su nombre, y dice que en su «monografía ática» había tratado el período sólo brevemente y con una cronología poco exacta (1, 97, 2). La crítica esconde el hecho de que desde luego Tucídides está influenciado por la metodología cronológica más reciente.

Podemos entonces distinguir en Tucídides, como hicimos en Heródoto, un método científico y un concepto de la interpretación histórica, pero la división no puede trazarse con tanta nitidez en el caso de Tucídides. El efecto de su inclinación científica se nota a lo largo de toda la *Historia,* no sólo en su actitud hacia los datos recogidos, sino también en su estilo abstracto y su teoría de la causación. Tucídides es hijo del movimiento sofístico tanto en sus ramas filosóficas como retóricas, y a causa de la casi total pérdida de las obras de los sofistas es en cierto sentido su principal representante conservado [32]. Se han observado ciertas influencias específicas: la distinción de sinónimos recuerda a Pródico, la utilización de ciertos artificios lingüísticos, la técnica de Gorgias. Pero éstos son paralelismos superficiales. Fundamentalmente sofísticos son la deliberada restricción de la historia por Tucídides a fenómenos observables de la conducta humana y la exclusión de explicaciones metafísicas y religiosas, su análisis del progreso humano en la «arqueología» (1, 2-19), y su identificación de la razón humana con el arte de la persuasión. Como se ha mostrado recientemente, el interés de Tucídides por el *logos* encuentra expresión no sólo en los numerosos discursos de situación, por los cuales su obra es famosa, sino también en el frecuente registro de discursos y conversaciones en estilo indirecto, y la inclusión de cartas y documentos [33]. Particularmente ilustradora es la similitud estilística entre los discursos y el propio razonamiento de Tucídides, especialmente en su análisis de las causas de la lucha civil con ocasión de la revolución en Corcira (3, 70-83; 84 es probablemente espurio).

Los discursos de Tucídides tienen antecedentes tanto en Homero como en Heródoto y son así parte de la tradición historiográfica en desarrollo. De Homero heredan en especial el concepto de fama según lo vemos desarrollado en varios discursos de Pericles (2, 41, 4 y 42, 43; 2, 64, 3-4), mientras que los últimos libros de Heródoto ofrecieron a Tucídides un modelo para el arreglo

---

[31] Hipias: *FGrH,* 6 F 2. Lista de arcontes: Meiggs y Lewis, 1969, núm. 6. *Sacerdotisas de Argos: FGrH,* 4 F 74-84.

[32] Guthrie, 1969, 84 y sigs., y 223-24.

[33] Luschnat, 1971, 1146 y sigs., y 1974, 764.

de discursos de situación en grupos, como los pronunciados en el consejo persa antes de la invasión de Jerjes (Hdt., 7, 8-11) y las negociaciones en Atenas durante el invierno de 480-479 (Hdt., 8, 140-44). Pero su desarrollo por Tucídides no se habría producido sin la influencia de la retórica. El movimiento sofista aparece en la afirmación del proemio de que «mi costumbre ha sido hacer que los oradores dijeran lo que en mi opinión les exigían las distintas ocasiones, por supuesto, adhiriéndome lo más posible al sentido general de lo que en verdad dijeron» (1, 22, 1, tr. Crawley) [34]. Esta afirmación debe ser interpretada en el sentido de la pretensión de exactitud de Tucídides *(akribeía)*, una exactitud de la que los discursos constituyen un punto de partida inevitable. No es necesariamente una descripción completa de lo que Tucídides hace de hecho con sus discursos en las distintas partes de la obra. Pero la referencia a la reconstrucción de discursos presupone una teoría del *logos* como característica común a toda la inteligencia humana, un sistema de pensamiento y discurso en modelos compartidos por Tucídides, su público y sus oradores cuando practican el discurso persuasivo. El modelo retórico primero en Tucídides es el de la «probabilidad» *(to eikós)*, que procede sobre todo de los discursos forenses. Tucídides tiene un ejemplo de este género en los discursos de plateos y tebanos ante los espartanos que actúan como jueces (3, 53-67) y un ejemplo del género epidíctico en la Oración Fúnebre de Pericles (2, 35-46). El diálogo entre atenienses y melios extrae su estructura de *antilogiai* de Protágoras, de las que un ejemplo conservado es el panfleto de fines del siglo V *Dissoi logoi*, «Dobles argumentos» [35]. Pero la mayoría de los discursos formales son del género deliberativo, aunque su forma no es tan rígida como los ejemplos posteriores de los oradores áticos del siglo IV. Las oraciones están dispuestas frecuentemente en pares antitéticos y así se convierten en argumentos en los que se analiza una situación. Son auténticos sólo en un sentido ideal, y sus argumentos y estilo son muy similares a los de los argumentos de los pasajes del propio Tucídides.

Por último, el famoso esquema de la causación histórica de Tucídides debe mencionarse aquí. En 1, 23, 6, menciona dos tipos de causas de la Guerra del Peloponeso: las peleas con los aliados de Esparta, que llevaron a acusaciones específicas, y el «más verdadero de los motivos», el miedo de Esparta por el creciente poderío de Atenas. Está bastante claro que la segunda es una causa más fundamental que la primera. Se ha afirmado que Tucídides sacó de tratados médicos su distinción entre causas provocadoras y causas verdaderas, pero últimamente esta teoría ha perdido adeptos [36]. Heródoto también conocía la distinción entre causas fundamentales y efímeras: puede verse aquí cierta relación entre los dos historiadores. La novedad en Tucídides estriba en el hecho de que omite por completo las causas metafísicas y que tanto la superficie

[34] Luschnat, 1971, 1162 y sigs., y 1974, 764 y sigs.; W. C. West III, en Stadter, 1973, 124 y sigs.
[35] DK 90.
[36] Cochrane, 1929; Weidauer, 1954; Pearson, 1952 y 1972.

como las causas verdaderas son principalmente psicológicas. El interés por la motivación es también característico de la retórica. Tucídides ya no aparece ante nosotros como el solitario pensador que era de una edad más romántica.

Volviéndonos a la interpretación de la historia en Tucídides, es evidente que el aspecto científico no puede explicar todos los elementos encontrados en la obra. La influencia de la poesía sobre Tucídides es más difícil de captar que sus antecedentes intelectuales, y, sin embargo, existe. Ya nos hemos referido a la influencia de Homero, a pesar de la crítica de la exactitud de Homero en la «arqueología» (1, 9, 4 y 10, 3). El concepto de la Guerra del Peloponeso como la guerra más grande tras las Guerras de Troya y Médicas pone a Tucídides en sucesión directa de Homero, como lo hace la insistencia en la fama y la reputación en el comportamiento de los Estados en guerra. Más profunda, sin embargo, es la dependencia de Tucídides de las ideas trágicas contemporáneas, aunque no imita como Heródoto los argumentos trágicos como tales. Esta dependencia fue observada hace mucho tiempo por Cornford (1907) en un libro famoso y controvertido en el que hacía una comparación entre Tucídides y Esquilo y desarrollaba un modelo trágico en el que *Hybris* es destruida por la Falsa Esperanza, la Decepción y la Fortuna. El vocabulario de Tucídides no sostiene esta imagen y también es históricamente poco firme. Pero hay dos aspectos de la *Historia* que pueden considerarse trágicos. Uno es la derrota de Atenas en su notorio contraste con la confianza de los atenienses y de Pericles en el Libro 1 y la primera parte del Libro 2, antes de la plaga. El otro es el elemento de sufrimiento experimentado por igual por ciudades poderosas y débiles en tiempos de guerra. El muy criticado pasaje del proemio, en el que Tucídides habla de sufrimiento y desastres causados por la duración de la guerra (1, 23, 1-3) encuentra su continuación en numerosas afirmaciones cimeras en las que el historiador habla de un acontecimiento como representante de un alto grado de sufrimiento («afirmación de *pathos*», por ej., 3, 49, 4; 3, 113, 6; 7, 30, 3; 87, 5-6). La obra así sigue un modelo trágico en el que un héroe, Atenas, es aplastado por cierto número de factores (excesiva confianza, falta de cálculo, fortuna), y expresa un sentimiento trágico general por la situación humana del hombre en un entorno incontrolable. Aquí la idea de que el sufrimiento eleva a la dignidad trágica al que sufre procede claramente de Eurípides [37].

La contradicción entre principios científicos y dramáticos en Tucídides se muestra en la estructura misma de la *Historia*. Su insistencia en una cronología precisa proporciona la organización básica de la obra. Empezando por el Libro 2, cuenta la guerra por veranos e inviernos (y subdivisiones de éstos), y al final de cada año numera los años consecutivamente en afirmaciones concluyentes, en muchas de las cuales también se nombra a sí mismo. Está justamente

[37] Tragedia de Atenas: Immerwahr, en Stadter, 1973, 16-31. Tragedia de la humanidad: Stahl, 1966.

orgulloso de la exactitud de este sistema en comparación con el fechado de los funcionarios de la ciudad (véase 5, 20), pero no fue él quien lo inventó, pues Heródoto ya había seguido una cronología (menos precisa) de verano e invierno para los dos últimos años de las Guerras Médicas (480 y 479). La estricta adhesión a este sistema obliga a Tucídides a desunir acciones que se extienden a lo largo de varios años y a diseminar acciones importantes entre cortas observaciones de acontecimientos menores. Aún más seria es la dificultad que el lector experimenta a veces al juzgar la importancia de los acontecimientos hasta que ha reunido las diferentes partes que pertenecen al mismo escenario bélico. En particular, la Guerra Arquidámica se componía de muchas acciones aisladas con resultados frecuentemente inconclusos. El efecto puede ser una excesiva insistencia en la precisión descriptiva de compromisos menores y sobre la naturaleza azarosa de la marcha de la guerra. Pero cuando la narración registra unas pocas actividades importantes, pero relacionadas, triunfa el método de Tucídides; tal es el caso especialmente de la gran Expedición Siciliana de 415-413 (Libros 6-7).

A este esqueleto le impuso Tucídides una estructura dramática por medio de ciertos artificios, especialmente la elaboración de incidentes selectos con detalles narrativos y discursos. Es en estas secciones «adornadas» donde se hacen más patentes sus propósitos verdaderos. La primera «unidad de narración» (si el término es apropiado) en el relato de la guerra trata de su inicio (2, 1-25). La opinión común en aquella época era que la guerra empezó con la primera invasión del Ática por los espartanos, pero Tucídides vio el principio de hecho de las hostilidades en un ataque infructuoso de Tebas contra Platea, que era aliada de Atenas, en tiempos de paz (2, 2-6). La historia no sólo marca el principio de la guerra; también es la escena inicial de la tragedia de los plateos, que es narrada en tres entregas más y acaba con la total destrucción de la ciudad (2, 71-78; 3, 20-24; 52-68). Nos presenta más adelante la opinión de Tucídides sobre el conflicto entre la planificación humana y la irracionalidad de la guerra, un tema fundamental del conjunto de la *Historia* [38]. El incidente plateo del Libro 2 fue elaborado tanto por razones dramáticas como por su significado histórico. Le suceden las preparaciones de los principales poderes con insistencia en su entusiasmo por la guerra (2, 7-8), una lista de los aliados de ambos bandos (2, 9), la primera invasión espartana del Ática, el envío de mensajeros a Atenas, y un relato completo del movimiento de los atenienses dentro de la ciudad, y el efecto que todo esto tuvo en su ánimo. Va seguido de la primera circumnavegación del Peloponeso por la flota ateniense de acuerdo con la planificación estratégica de Pericles (2, 24; cf. 1, 143, 3). Ello también tiene un propósito dramático, pues la política de Pericles luego fue abandonada, hecho que contribuyó decisivamente a la derrota de Atenas (2, 65). Así, pues, está claro desde el principio que la preocupación de Tucídi-

[38] Stahl, 1966, 65 y sigs.

des es sólo parcialmente por el «hecho» histórico *per se,* o por la causalidad en sentido moderno.

Al final del primer año de la guerra encontramos la Oración Fúnebre de Pericles, que está situada enfáticamente en el inicio mismo del año (2, 34-47, 1). Pericles busca animar a los atenienses presentándoles una imagen idealizada de la democracia ateniense; el discurso sirve para explicar la tenacidad mostrada por los atenienses durante el curso de la guerra en defensa de su suelo. También marca un contraste dramático con el relato de la plaga, que golpeó a Atenas durante el año siguiente (2, 47-54); esa descripción se centra en el efecto psicológico de la plaga en la forma, moral y voluntad atenienses de luchar. El pueblo se volvió contra Pericles, que se defendió intentando de nuevo inspirar valor a los atenienses (2, 59-65, 4). A este discurso va unido, con ocasión de la muerte de Pericles, el famoso juicio de Tucídides sobre el liderazgo de Pericles y las razones de la derrota ateniense (2, 65, 5-13). Así no hay una ruptura entre el primer año y el segundo de la guerra; 2, 1-65, forma una introducción a los temas que serán la cúspide del relato de la guerra en la *Historia:* los planes estratégicos de ambos bandos y el abandono por Atenas de los mismos; la patología del imperialismo democrático; el conflicto entre prudencia y compromiso irracional, y el poder irracional de las circunstancias.

Otra unidad principal es la secuencia de tres episodios en el Libro 3, la rendición de Mitilene (3, 27-50, precedida por la revuelta, 3, 2-18), la caída de Platea (3, 52-68), y la revolución en Corcira (3, 69-85, años 4-5, 428/427 y 427/426 a. C.). De estos incidentes sólo el primero tuvo alguna consecuencia para la marcha de la guerra, pero también aquí el elaborado tratamiento está centrado no tanto en el significado histórico sino en la cuestión moral de cómo tratar a los capturados habitantes de Mitilene, con el famoso par de discursos por Cleón y Diódoto y la derogación del inhumano decreto por el cual la población sería aniquilada. Platea era estratégicamente insignificante (y por lo tanto los atenienses no mandaron ayuda), y el número de los muertos fue pequeño, puesto que la mitad de los defensores habían escapado previamente. Pero la ejecución espartana de todos los plateos restantes forma un apéndice sobre lo que casi había ocurrido en Mitilene, y también está elaborada en dos discursos, pronunciados por los plateos y los tebanos. El relato de Corcira se preocupa de la ruptura de la estructura social de una ciudad bajo presión exterior y lleva a un juicio general sobre el efecto deshumanizador de la guerra.

Lo que queda del Libro 3 describe los principios de la implicación ateniense en Sicilia (3, 86, etc.) y, en una narración más elaborada, la desastrosa derrota de Demóstenes en Etolia seguida por sus victorias en Acarnania (3, 94-98; 105-14). En el Libro 4 (año 7, 425/424 a. C.) algunos de estos cabos aparecen unidos a la composición narrativa hábil que combina la toma de Pilos con ciertos acontecimientos de la llamada primera expedición siciliana (4, 1-48,

etc.)[39]. Aquí la conexión de hechos se consigue de numerosas maneras, pues la flota ateniense estaba de camino hacia Sicilia cuando Demóstenes la detuvo en Pilos, en parte motivado por la vergüenza de su derrota en Etolia. Pero la principal relación entre las acciones mesenia y siciliana está en la insistencia en la planificación y la fortuna: los atenienses se habían vuelto demasiado confiados por sus victorias en Pilos (compárese el discurso de los enviados espartanos, 4, 16-20). Tras el rechazo de la oferta de paz espartana las cosas van mal para los atenienses, especialmente en Corinto (4, 44), en Sicilia (4, 58-65, discurso de Hermócrates) y en Mégara (4, 66-74). Confiando en que siempre serán vencedores, los atenienses critican a los generales atenienses por su fracaso en Sicilia y los castigan severamente (65). La estructura cronológica de Tucídides aquí es más una ayuda que un estorbo para la interpretación histórica.

Brásidas aparece por vez primera en el relato en Pilos y Mégara. Sus campañas del Norte contrastan con la falta de éxito de Demóstenes en Beocia (4, 76-116; 120-35). Un equilibrio similar se consigue en los retratos contados de Cleón y Brásidas en el momento de sus muertes en Anfípolis (5, 2-13; año 10, 422/421), que hicieron posible la Paz de Nicias (5, 14-24). Estas partes están elaboradas por medio de discursos, especialmente los de Brásidas en las ciudades del norte; de incidentes dramáticos, como las negociaciones tras la Batalla de Delion (4, 97-98), y del relato de la Batalla de Anfípolis. Todo apunta hacia la conclusión de la paz por los atenienses: el desastre de Demóstenes en Delion, así como las victorias de Brásidas, cambiaron las suertes, y por tanto la confianza, de los dos beligerantes. Pero el relato de la paz (con dos documentos, 5, 18 y 23) deja claro que no se trataba del final de la guerra. Ésta es la sugerencia subyacente en las dos elaboraciones dramáticas principales, desde la Oración Fúnebre en adelante. Fuera cuando fuera el momento de su escritura (o añadido), la obra tal y como la tenemos hoy no deja duda desde el principio de que la guerra, de hecho, continuó durante el período de paz (421-413 a. C.).

El llamado segundo proemio (5, 26) proporciona el vínculo entre las dos partes de la guerra. Fue escrito tras la caída de Atenas. La mayor parte del Libro 5 da un relato de la dificultosa paz desde 421 a 417 (5, 27-83); aquí es presentado Alcibíades por primera vez (5, 43). El año 416 está dedicado principalmente a la expedición ateniense contra Melos con el famoso debate entre los atenienses y los melios antes de la premeditada destrucción de éstos (5, 84-116; año 16). Su estilo es muy distinto del resto del Libro 5; recuerda los otros grandes debates retóricos del principio de la obra y preludia la expedición siciliana. Pues la descripción del extremado imperialismo de los atenienses cuando está dirigido contra un enemigo indefenso encuentra su analogía en el grandioso plan para conquistar Sicilia. Los Libros 6 y 7 se limitan casi por completo a un relato de esta expedición, una combinación magistral de análisis

[39] Sobre Pilos, véase de Romilly, 1956a, 129-31, y Stahl, 1966, 140 y sigs.

y narración descriptiva, puntuada por discursos en los puntos más importantes. El relato empieza sin demasiada referencia a la historia precedente excepto en cuanto que la expedición era un segundo intento, con más fuerza, de subyugar a Sicilia (6, 1). Pero al final la relación de los hechos queda bastante clara cuando se muestra que el desastre siciliano provocó la fase final de la Guerra del Peloponeso (8, 1-2). Esto no hubiera sido posible sin la revocación y abandono de Alcibíades al principio de la expedición (6, 60-61; 88, 9-93). Pero la relación de los hechos no explica por qué Tucídides describe la expedición con tanto detalle. Dada la posición central que habían de ocupar en la obra completa, los libros sicilianos podrían de hecho considerarse paradigma del relato de la Guerra del Peloponeso como conjunto. Así, empiezan con una reunión de la Asamblea ateniense (6, 8-27) con discursos de ponentes y oponentes, una reunión que trae a la memoria la Asamblea en Esparta en el Libro 1 (1, 67-88). La descripción del entusiasmo en Atenas recuerda el ahínco de los beligerantes en el Libro 2 (2, 7-8). Al final, por tanto, se nos permite ver en la descripción del desastre una premonición de la derrota final de Atenas en 404 a. C.; el relato de ésta nunca fue escrito por Tucídides, pero podemos encontrar un pálido reflejo del mismo en *Helénica* de Jenofonte (2, 2, 3, 10, 23). El análisis básico del imperialismo, sus puntos fuertes y sus debilidades, es un modelo del conjunto de la guerra: las alianzas sicilianas sólo proporcionan excusas al expansionismo de Atenas, la total dedicación al país y al imperio causa errores de juicio sobre los hechos, y la naturaleza irracional de la guerra incrementa los riesgos. Atenas podía haber vencido en Sicilia como podía haber ganado la Guerra del Peloponeso. En cada caso, los atenienses y sus mismos dirigentes arrastraron la catástrofe por razonamientos deficientes, en un caso por deponer a Alcibíades, en el otro por ignorar la política moderada de Pericles (cf. la advertencia en 1, 144, 1 con 2, 65, 11). El razonamiento en 2, 65, 11-12, sin embargo, no es la única razón del desastre siciliano según está descrito en los Libros 6-7. Como en Pilos, el error básico de los atenienses fue la excesiva confianza cuando se enfrentaban a las desconocidas vicisitudes de la guerra: no conocían la fuerza real de los sicilianos ni qué cabía esperar de otros poderes imperiales como Siracusa, dejaron el mando en manos de Nicias, que se oponía a la guerra, y quedaron atrapados en la trampa de despreciar sus barcos en el sitio de Siracusa. Atenas no tenía por qué perder la campaña, pero los atenienses no estaban a la altura de los riesgos que implicaba.

Sólo tenemos una narración incompleta de los años sucesivos en el Libro 8, cuyo estilo difiere en muchos aspectos del de los libros anteriores, pero principalmente en el hecho de que los discursos están registrados en discurso indirecto y por tanto son parte de la narración. El libro se compone de una serie de acciones intercaladas entre sí: la revuelta de los miembros jonios del imperio; las maquinaciones de Alcibíades con Esparta y Persia; la revolución oligárquica en Atenas y su derrocamiento; el regreso de Alcibíades a Atenas. La

dirección general de este relato fragmentario parece mostrar cómo los atenienses, a pesar de sus reveses, siguieron aguantando, contrariamente a las esperanzas de sus enemigos y a las suyas propias (8, 1-2; 96, el desastre de Eubea).

Así es indiscutible que el relato de la Guerra del Peloponeso fue planeado por Tucídides como estructura dramática unificada, en la que la expedición siciliana tenía una posición central [40]. Pueden sacarse conclusiones similares del Libro 1, que constituye una introducción general al conjunto de la guerra. La estructura de este libro difiere fundamentalmente de la estructura cronológica de la guerra misma, pues es un *argumento* que avanza en fases históricas no organizadas por años. Las fases son como siguen:

1) Historia antigua de Grecia (1, 2-19).
2) Acontecimientos militares en Corcira y Potidea, que condujeron a acusaciones acerca de que el tratado de 446 a. C. había sido roto (1, 24-65).
3) Asamblea en Esparta y decisión espartana de declarar la guerra (1, 66-88).
4) Historia de los «cincuenta años», 479-431 a. C. (1, 89-118). Cronológicamente fuera de su orden.
5) Reunión de la Liga del Peloponeso y decisión de declarar la guerra (1, 119-25).
6) Primeras embajadas entre Atenas y Esparta (1, 126-28, 1).
7) Final de las trayectorias de Pausanias y Temístocles, héroes de las Guerras Médicas (1, 128, 2-38). Cronológicamente fuera de su orden.
8) Posteriores embajadas de Esparta a Atenas, y decisión ateniense de resistir (1, 139-45).

Visto desde este punto de vista, el Libro 1 contiene los antecedentes de la Guerra del Peloponeso presentados a gran escala de una manera que recuerda a Heródoto. Por encima se descubre una organización por argumentos. El primero de éstos aparece en el proemio (1, 1-23), que utiliza la historia como prueba para dos contenciosos: 1) la Guerra del Peloponeso es la mayor guerra jamás emprendida, y 2) la fiabilidad de Tucídides había de establecerse a través de su condición de historiador *contemporáneo*. El primero se justificaba por la demostración de que la concentración de poder *(dýnamis)* se incrementaba uniformemente a lo largo de la historia (1, 2-19) y por la consiguiente duración de la guerra y del sufrimiento creciente (1, 23, 1-3). La competencia de Tucídides se argumenta tanto al principio como al final del proemio en los capítulos en que estudia su nuevo método para el análisis de las fuentes contemporáneas (1, 20-22). La combinación de poder y sufrimiento proporciona el tema principal de la *Historia*, la tragedia de Atenas y la tragedia de la humanidad en guerra.

[40] Véase ahora Rawlings, 1981.

El segundo argumento se ocupa de las causas de la guerra, que Tucídides, como hemos visto, divide en las acusaciones dirigidas por los aliados de Esparta y el más fundamental, «el más verdadero de los motivos», el miedo de Esparta al poder creciente de Atenas. La distinción se mantiene a lo largo del primer libro por composición en anillo (1, 23, 6; 66; 88; 89, 1; 97, 2; 118, 2; 146; en cuanto al término, véase *supra*, pág. 437). El verdadero motivo, el miedo de Esparta al creciente poder ateniense, deriva por supuesto directamente del tema principal del proemio. Los asuntos de Corcira y Potidea son una selección de *casus belli* (se mencionan otros brevemente en 1, 67, 2-4); su importancia estriba en la ruptura del tratado de 446 con Esparta, y en el efecto que tuvieron en Corinto, el primer promotor de la guerra. El debate de corcirenses y corintios arroja luz sobre los motivos de los atenienses para hacer alianza, con el interés propio predominando sobre la observancia del tratado (1, 44); estos discursos son por tanto una parte del análisis intelectual de las causas de la guerra.

El gran debate de corintios, atenienses, el rey Arquídamo, y el éforo Estenelada antes de la Asamblea espartana (1, 66-88), también está situado bajo la rúbrica del «verdadero motivo», pues ofrece un cuadro del imperialismo ateniense visto desde ambos lados. Al mismo tiempo, Arquídamo advierte contra la guerra citando las limitadas posibilidades de Esparta. La *Pentecontecia* (1, 89-118) está situada tras el relato de la Asamblea como prueba de que la estimación espartana de la situación era correcta. El encuentro de los aliados en Esparta (1, 119-25) hace oscilar el tema de discusión de la decisión de luchar a una estimación de la capacidad y la estrategia en el discurso de los corintios, que admite la comparación con el discurso de Arquídamo. Este discurso es contestado al final del libro por un discurso en el que Pericles vincula la aceptación de la guerra con una estimación de la estrategia (1, 140-44). La historia de las embajadas, con las digresiones de Pausanias y Temístocles, no es fácil de conciliar con este esquema lógico, excepto quizá como contraste entre los políticos de las Guerras Médicas y las figuras contemporáneas.

Así, el Libro 1 es sobre todo una investigación de las razones de la guerra y la actitud de los beligerantes, y, sólo secundariamente, un relato de los antecedentes. Establece el concepto de poder como idea principal de la obra, pero las implicaciones trágicas del poder sólo se harán patentes en el curso de la guerra misma. La historia es presentada aquí sobre todo como prueba de ciertos contenciosos del autor, y no, como en los libros siguientes, por sí misma.

Este perfil de la obra como conjunto puede transmitir la impresión de que Tucídides escribió primero una crónica desnuda de acontecimientos en la que elaboró ciertas partes convirtiéndolas en argumentos intelectuales o relatos dramáticos. El error de este punto de vista puede verse en un estudio de las acciones menores y los capítulos cortos que son numerosos en la *Historia*. Pocos de ellos son simples crónicas. La mención de una erupción del Etna (3, 116) o de un maremoto (3, 89) pertenecen a una categoría de desastres *(pathēmata)*

que se menciona con gran relieve en el proemio (1, 23, 3). Muchos acontecimientos adquieren significación por repetición, como las invasiones del Ática, las circumnavegaciones atenienses del Peloponeso, las actividades de los barcos enviados por Atenas para recoger tributos. Otros son gérmenes de acontecimientos importantes, en particular las numerosas menciones cortas a las actividades atenienses en Sicilia anteriores a la expedición siciliana (por ej., 5, 4-5, 422 a. C.). Frecuentemente los relatos cortos tienen un significado paradigmático. Una breve mención a una batalla entre Mantinea y Tegea durante el armisticio de 423-422 ilustra la confusión reinante en el Peloponeso (4, 134); el relato del asesinato de los enviados espartanos a Persia por los atenienses y de las atrocidades espartanas contra ciudadanos atenienses (2, 67) contiene en breve los elementos de los incidentes de Mitilene y plateos; la historia de la destrucción de la pacífica ciudad beocia de Micaleso por mercenarios tracios ilustra la corrupción de la humanidad en tiempos de guerra (7, 29). Los relatos menores a menudo están informados por los mismos principios que los mayores.

A diferencia de Heródoto, Tucídides sometió la experiencia histórica a un solo estilo de registro. No registra lo que otros han dicho directamente, si no es a través del espejo de su propio pensamiento. El lector es guiado no tanto por la secuencia de *lógoi* como por la uniformidad de modelos de pensamiento, tanto en la narración como en los discursos. Un marco conceptual de antítesis, sumamente abstracto, sirve para transmitir significado al registro del hecho histórico. El más general es la antítesis de *lógos* (que representa a la actividad humana) y *érgon* (que representa a las fuerzas exteriores [41]); más específicamente habla de *gnómé,* inteligencia, y *týche,* suerte. Estos términos son representativos de grupos de ideas *(téchne, trópoi, nómos* [técnica, carácter, costumbre]) contra *physis* y *ho parálogos* (ésta última acuñación de Tucídides para lo irracional) que usan a la historia como prueba *(tekméria, semeia)* del cuadro antitético del conflicto del hombre con su entorno [42]. Pero la mente humana, además de su elemento racional, también contiene el elemento irracional de pasión *(orge, tolma).* La naturaleza humana *(anthropeia physis, to anthropeion),* colindante fundamentalmente con el elemento irracional, actúa, como *týche* (suerte), como una fuerza ciega e incontrolable. El vocabulario del poder y el imperio *(dýmanis* y *archē)* comparte tanto lo racional como lo irracional: lo racional es el miedo *(déos)* de la pérdida de seguridad *(kíndynos)* y la concentración de poder *(paraskeuē)* que se requiere para evitarlo. Irracionales son el compromiso *(éros)* con el imperio y el deseo de más *(pleonexía)* que tuvo como resultado la derrota ateniense. Una dicotomía similar aparece también en las descripciones técnicas de la guerra, especialmente la naval, que se basa en la experiencia y la instrucción *(empeiría* y *melétē)* en oposición a la suerte *(týchē).*

---

[41] Véase Parry, 1981.

[42] Schmid-Stählin, I, 5, 30 y sigs.; Edmunds, 1975.

Este análisis, que aparece con fuerza en los discursos y en las propias observaciones de Tucídides, es el corolario intelectual («científico») de la narración dramática de acontecimientos. Plantea la cuestión del propósito de la obra de Tucídides, que algunos consideran como un tratado de ciencia política más que pura historia. Esta interpretación es reforzada por las observaciones del propio Tucídides en la parte del proemio sobre el método (1, 22, 4):

> καὶ ἐς μέν ἀκρόασιν ἴσως τὸ μὴ μυθῶδες αὐτῶ ἀτερπέστερον φανεῖται˙ ὅσοι δὲ βουλήσονται τῶν τε γενομένων τὸ σαφὲς σκοπεῖν καὶ τῶν μελλόντων ποτὲ αὖθις κατὲ τὸ ἀνθρώπινον τοιούτων καὶ παραπλησίων ἔσεθαι, ὠφέλιμα κρίνειν αὐτὰ ἀρκούντως ἕξει, κτῆμά τε ἐς αἰεὶ μᾶλλον ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν ξύγκειται.

> [y la ausencia en mi obra de todo elemento legendario tal vez la hará menos sugestiva; en todo caso yo me daré por satisfecho si la juzgan de utilidad quienes aspiran a formarse una idea, tanto de los hechos del pasado como de los que puedan ocurrir en el futuro más o menos semejantes, de acuerdo con las leyes de la naturaleza humana. Mi obra es una adquisición definitiva, en suma, no una pieza de circunstancias compuesta para la satisfacción del momento.]

Aquí es discutible casi cada palabra (y la traducción está basada en ciertas suposiciones). Algunos han supuesto que Tucídides suscribe cierta teoría cíclica de la historia por la cual el conocimiento de los acontecimientos del pasado puede usarse para predecir (y por tanto evitar) el futuro. Otros afirman que Tucídides (como filósofo político) sólo ofrece la comprensión de la historia, pero que esto no puede tener efecto práctico alguno. La solución ha de encontrarse en ideas sofísticas sobre la naturaleza de la realidad y del conocimiento. Tucídides no cree en la repetición exacta en la historia, sino en una similitud de los fenómenos observados, basada en la constancia de la situación humana. La historia proporciona una comprensión de estos elementos que puede usarse para el análisis de acontecimientos subsiguientes, pero no para predecir el futuro. La utilidad de la historia (un criterio fundamental en historiadores posteriores, que Tucídides mencionó por vez primera) [43] consiste en la comprensión más amplia, que es de real importancia práctica. Para los sofistas, la distinción entre teoría y práctica no existía. El ciudadano y el político aprenden de la historia, como Pericles dice que Grecia puede aprender de la democracia ateniense (2, 41, 1).

Sin embargo, sería erróneo limitar el significado de la obra a aquellos factores que Tucídides mismo menciona en el proemio, pues trata en él de un número restringido de temas. Como se ha mencionado previamente, el Libro 1 también sitúa la escena para el drama de la guerra. Aunque Tucídides elimina la causación metafísica y por tanto la «necesidad» de la historia de Heródoto,

---

[43] De Romilly, 1956b.

muestra de todas maneras desde el principio la *probabilidad* del desastre. El primer libro debe leerse con un conocimiento de la derrota ateniense. Esto plantea la cuestión de la actitud de Tucídides hacia el imperio y el poder en general y hacia Atenas y el Imperio Ateniense en particular. Tucídides concede mucho alcance a las afirmaciones hostiles al Imperio Ateniense (cf. el discurso de los habitantes de Mitilene en Olimpia, 3, 9-13) y subraya los efectos de la política del poder sobre las naciones débiles (cf. el debate melio), pero también presenta el imperialismo como prácticamente inevitable (en los discursos de Pericles) y muestra admiración por la perseverancia de Atenas (8, 1, 3). La imagen idealizada de la Atenas democrática en la Oración Fúnebre afecta al juicio del lector aquí sin tener en cuenta las opiniones que Tucídides podía tener sobre la democracia como forma de gobierno (véanse sus observaciones potencialmente críticas en 2, 65, 8-9, y 8, 97, 2). Existe una ambigüedad similar con respecto a los juicios morales de Tucídides. Se afirma a menudo que no introduce juicios morales en su obra; pero la descripción de la degeneración de la moral como resultado de la plaga (2, 53) y de la lucha de partidos en las ciudades (3, 83) presupone la aprobación de la moralidad común griega de tiempos de paz. Debemos guiarnos en todas estas cuestiones por el impacto de la narración y no simplemente por la presencia o carencia de afirmaciones específicas de Tucídides.

La credibilidad de Tucídides no se ha puesto tan en tela de juicio como la de Heródoto. Como fuente de historiadores modernos es incuestionablemente muy superior, puesto que trata con gran detalle la historia contemporánea. Pero esta confianza en Tucídides a veces está fuera de lugar. Hemos visto que la elaboración de los incidentes no siempre se basa en su significado para el curso de la guerra. Su opinión sobre lo que es importante en el relato de la guerra es excesivamente estrecha; el concepto de la historia de Heródoto es mucho más amplio. De esta forma, Tucídides se vio abocado a omitir una serie de hechos que consideramos cruciales: entre ellos está la Paz de Calias, la imposición de tributos de 425 a. C. y las relaciones de Atenas y Melos antes de la expedición melia de 416. Su utilización de documentos es superficial; su obra se basa principalmente en fuentes orales [44]. La narración es excesivamente precisa, desde luego, pero el detalle que da no es siempre relevante desde nuestro punto de vista. Se ha dicho que Tucídides describe la guerra desde el punto de vista de las filas más bajas de reclutas; quizá esto no es justo, puesto que el propósito de esos detalles frecuentemente es dramático. Pero de lo más perturbador tanto para lectores como para comentaristas es el estilo de los discursos: por magníficos que sean como complejos análisis de problemas militares y políticos, requieren un grado de concentración que ningún público, antiguo o moderno, podría encontrar. Es difícil creer que los almirantes animaran a sus tripulaciones con las palabras que Tucídides pone en boca de

[44] Gomme, 1945-70, I, 1 y sigs.

los comandantes peloponesios antes de la batalla de Rion durante la cual se enfrentaban a la flota ateniense, un enemigo con mucha más experiencia. Los comandantes intentaban contrarrestar el miedo causado por una derrota previa:

> No es por nuestra cobardía por lo que hemos sido derrotados, ni es justo que nuestro espíritu, que no fue completamente vencido, sino que está capacitado para responder mejor [al enemigo], pueda debilitarse como resultado de esta desgracia, sino que más bien debemos creer que los hombres puedan ser juguete de la fortuna, pero su espíritu debe mostrarse siempre inquebrantable, y que cuando se tiene valor no se puede alegar la inexperiencia como pretexto para cualquier cobardía (2, 87, 3).

La idea básica de la frase es bastante sencilla, pero su estilo contraído es propio de Tucídides. Las palabras no reproducen un discurso pronunciado realmente, como lo indica el hecho de aparecer atribuidos a los tres comandantes, y no a uno solo. Tal y como lo vemos, el discurso es más un análisis de la importancia del valor en una situación específica que una exhortación inspirada.

3. ELEMENTOS COMUNES DE LA HISTORIOGRAFÍA DEL SIGLO V

Con Heródoto y Tucídides, el siglo v vio la creación de la historiografía como forma separada de actividad intelectual que podía defenderse frente a la poesía por una parte y a la filosofía por la otra. A buen seguro, había existido un sentido de la historia en Grecia desde los tiempos de Homero, y la poesía, la filosofía y la ciencia contribuyeron decisivamente a la formación del nuevo género. Pero los catalizadores que transformaron estos esfuerzos en algo nuevo fueron las experiencias de las Guerras Médicas y las vicisitudes del Imperio Ateniense; ambas elevaron el sentido de la importancia del pasado para el presente y también el sentido de la trágica limitación de la acción humana. La historia nació del espíritu de la tragedia.

Un rasgo de la historia es su carácter monumental: la historia tenía que tratar de grandes temas y cada tema tendría su propio historiador. Esto hace que la afirmación de competencia por parte del historiador sea más que una pretensión científica: lo que la Musa (es decir, la tradición poética) fue para Homero, la *Historíē* fue para Heródoto y Tucídides. La afirmación de que el historiador es superior al poeta por sus criterios más estrictos de verdad también es formulada por ambos historiadores, por Heródoto en la distinción entre los tiempos legendarios y el período más reciente del que tenemos «conocimiento» (por ej., 1, 5, 3), por Tucídides en su desprecio a poetas y «logógrafos» en los capítulos sobre metodología. La credibilidad del historiador es esencial para la aceptación de sus interpretaciones y juicios de valor por el público. En esto estriba la función real, la «utilidad» de la historia. En Heródoto, la

utilidad aún no es un concepto consciente, como lo es en Tucídides, pero sus *Historias* buscan claramente crear un impacto patriótico y moral; contribuyen al mantenimiento de los valores sociales por medio de una comprensión del pasado. Desde el principio, entonces, la historiografía antigua no se limita a la conservación del registro, sino que apunta también a influir en el público por medio del ejemplo. La naturaleza de ese público difiere en los dos autores: Heródoto se dirige a todos los griegos, Tucídides a un público más específicamente intelectual. Ambos escritores escriben historia patriótica, no sólo objetiva.

La estrecha asociación entre historia y literatura dio lugar a una forma característica de presentación que crea dificultades a cualquiera que intente utilizar las obras históricas antiguas como materiales originales. Especialmente por la influencia de la épica y el teatro Heródoto y Tucídides establecen un estilo seguido por casi todos los historiadores antiguos, que pueden llamarse miméticos, es decir, que escriben como si hubieran estado presentes en los acontecimientos que describen. (Una excepción es el historiador de Oxirrinco, que apunta a una narración más desapasionada.) Cuando Heródoto describe las conversaciones entre Giges y Candaulo o los sentimientos de Jerjes después de Salamina, apenas podemos creer que se base en la experiencia: es más bien una reconstrucción imaginativa, «poética», que aspira a una autenticidad en sentido idealizado. Lo mismo se puede decir de Tucídides cuando presenta motivos para la acción sondeando, por así decirlo, en las mentes de los participantes (por ej., los sentimientos de Cleón y la Asamblea en la discusión de Pilos, 4, 27 y sigs.) sin mencionar a sus informadores. La utilización de discursos es sólo el artificio más evidente del método mimético: alcanza hasta los detalles narrativos más pequeños y tiende a destruir la distinción entre «hecho» e interpretación. Este factor, más que cualquier otro, otorga su carácter único a la historiografía antigua.

4. HISTORIOGRAFÍA EN EL SIGLO IV Y EN EL PERÍODO HELENÍSTICO

La *Historia* incompleta de Tucídides encontró pronto continuadores e imitadores. Las *Helénicas* de Jenofonte empiezan casi exactamente en donde Tucídides desapareció; otro contemporáneo, Cratipo [45], escribió una continuación similar de la *Historia;* de Oxirrinco han llegado fragmentos de un historiador de calidad considerable que tratan de los acontecimientos de 396-395 a. C. Este historiador de Oxirrinco *(FGrH,* 66) no puede identificarse con ningún escritor conocido, pero parece que siguió los pasos de Tucídides. La deuda de historiadores posteriores hacia Tucídides puede verse también en la manera de usarle como modelo de escritura y evaluación de obras históricas. A menudo su in-

[45] Sobre las fechas de Cratipo, véase Gomme, 1954a, y Bloch, 1940, 316, nota 4.

fluencia no es reconocida, pero puede rastrearse en muchos escritores, incluso en los que no le mencionan, en los que rechazaban su individualidad estilística y en los que eran incapaces o no querían intentar su penetrante análisis de la causa histórica. Consciente o inconscientemente reflejaron sus preferencias por los rasgos constantes de la civilización, su exclusión de muchos rasgos de la vida económica, social y cultural. En la Antigüedad (y aún es cierto en los tiempos modernos) hubo una tentación constante de juzgar a los historiadores según el grado en que se plegaron a los modelos de Tucídides.

A primera vista, esta insistencia en Tucídides podría parecer una manera productiva de aproximarse a los historiadores del siglo IV y el período helenístico. Jenofonte y Polibio, los dos historiadores de estos períodos cuya obra se ha conservado más completa, son ambos en cierto sentido similares a Tucídides (Madame de Romilly ha llamado incluso a Polibio un «faux Thucydide») [46]. Pero estos dos autores no son en modo alguno representativos de la gama y variedad de la historiografía en estos períodos, una variedad que recuerdan útilmente las antiguas listas de historiadores «canónicos». Éstas incluían regularmente a Jenofonte así como a Heródoto y Tucídides. A Polibio se le excluía a menudo, probablemente a causa de su estilo poco elegante. Más frecuentemente admitidos eran Teopompo, Éforo, Filisto y otros escritores cuyos estudios diferían drásticamente de los de Tucídides. La soberbia colección de fragmentos de historiadores griegos de Felix Jacoby *(FGrH)* hace posible hoy apreciar el gran alcance y diversidad de la historiografía; aunque aún incompleto, contiene más de 850 citas, de las cuales un gran porcentaje corresponde a escritores del siglo IV y el período helenístico. Algunos de estos autores son poco más que nombres; otros pueden rechazarse como triviales. Pero entre ellos también se encuentran historiadores de distintos e importantes tipos, bastante diferentes de los creados por Heródoto, Tucídides, Jenofonte o Polibio. Las crónicas locales, por ejemplo, de las cuales las mejores son *Atthís* de Androción *(FGrH,* 324) y Filócoro *(FGrH,* 328), fueron una forma importante de historiografía para los griegos, y tuvieron cierta influencia sobre el desarrollo de la historia analística entre los romanos. De la misma manera, la forma popular de historias de fundaciones *(ktíseis:* leyendas sobre la fundación de ciudades, etc.) fue aprovechada y desarrollada por Catón en sus *Origines.*

Esta compleja variedad de historiografía, sin embargo, no es algo cuyo desarrollo se limitara al período posterior; en años recientes hemos llegado a sospechar que muchos tipos de literatura espléndidamente atestiguada en el siglo IV y posteriores ya estaban presentes, al menos embrionariamente, en el siglo V. La literatura etnográfica y de viajes, a menudo embellecida con mucho material anecdótico, como en el caso de *Epidemiae* de Ión de Quíos *(FGrH,*

[46] De Romilly, 1956b, 57. Sobre los treinta y nueve libros originales de la narración de Polibio se conservan sustancialmente completos 1-5, el resto en fragmentos y citas, a menudo extensos.

392), explicaciones de constituciones, reales e ideales, registros de acontecimientos asombrosos y extraños sucesos, y literatura biográfica, todos se habían desarrollado en la época del final de la vida de Tucídides. En contraste con este fondo parece anómalo el riguroso enfoque de Tucídides en la historia política y militar. Está claro por los fragmentos de su casi contemporáneo Ctesias de Cnido *(FGrH,* 688) que las exclusiones de Tucídides no fueron adoptadas universalmente. La obra de Ctesias fue muy citada y nombrada a fines de la Antigüedad y sin duda era popular precisamente por el elemento cronístico (τὸ μυθῶδες) que Tucídides repudiaba. Está llena de detalles fantásticos, patéticos episodios narrados elaboradamente, elementos de biografía y romance junto a narraciones políticas y militares. Estos elementos siguieron apareciendo en la obra de muchos historiadores griegos, y nos recuerdan lo peligroso que es hacer nuestras afirmaciones basándonos únicamente en los modelos de Tucídides.

Una línea de historiadores, desde luego, intentaron seguir la dirección de Tucídides. Entre ellos hay que nombrar, con algunas salvedades, a Jenofonte de Atenas, Jerónimo de Cardia, Timeo de Tauromenio, y Polibio de Megalópolis. Las *Helénicas* de Jenofonte, probablemente escritas en varias fases durante su larga vida (h. 428-354 a. C.), es un esfuerzo por practicar lo que él entendió que era la historiografía de Tucídides; es contemporánea, política y austera. Pero el resultado está lejos de ser un acierto. De vez en cuando, como en la historia de la condena de Terámenes bajo la tiranía de los Treinta, es notablemente poderoso y vivo *(Hel.,* 2, 3, 15-55). Aquí y allá hay destellos de percepción psicológica. Pero la obra en conjunto parece una narración bastante deslavazada de las guerras que experimentó Grecia entre 411 y 362. No hay una unidad temática rigurosa, sino más bien una *historia perpetua* que podía continuarse después del punto en el que se detiene Jenofonte; como dice la última frase de la obra, «quizá los acontecimientos posteriores sean la ocupación de otro» *(Hel.,* 7, 5, 27).

De lo más notable son las exclusiones de la obra. A lo largo de las *Helénicas* Jenofonte se preocupa de lo que es apropiado incluir en una narración de este tipo. Entre las exclusiones, algunas, como el no mencionar la fundación de la segunda confederación naval ateniense, son muy probablemente fruto de descuido o inadvertencia. Otras revelan los límites y debilidades de sus criterios para seleccionar materiales, y dan como resultado una narración muy mezquina y restringida. Un ejemplo es especialmente revelador: para Jenofonte mismo las actividades de Sócrates eran claramente de primera importancia, y la mayoría de los historiadores de hoy no podrían escribir la historia de fines del siglo V sin hablar algo de ellas. Pero aparentemente Jenofonte creyó que este material no tenía cabida en una narración como las *Helénicas* [47]. Aunque registra la actividad política de Sócrates y su negativa a permitir un

[47] *Helénicas,* 2, 3, 56; 4, 8, 1; 5, 1, 4.

procesamiento ilegal de los comandantes de las Arginusas en 406, no menciona su juicio y condena en 399, hechos que desde el punto de vista de un historiador moderno estarían entre los principales acontecimientos del año. En cambio las actividades de Sócrates están relegadas a un tratado separado y a un tipo bastante distinto de narración, los *Memorables*, una colección de dichos y acciones notables.

Así, el intento de Jenofonte de escribir una historia político-militar a la manera de Tucídides se tradujo en una aguda diferenciación de formas literarias. El material excluido de las *Helénicas* aparece en otras obras, memoria autobiográfica, ensayo biográfico, colecciones de dichos y hechos notables, disquisiciones constitucionales y romances históricos: *Anábasis, Agesilao, Memorables, Ciropedia* y *Constitución de los lacedemonios*. La *Ciropedia*, por ejemplo, contiene elementos de cuento popular, biografía y romance que coexisten con la narración política y militar de Ctesias y hasta cierto punto de Heródoto. En Jenofonte, los dos tipos de narración han sido diferenciados.

Las *Helénicas* no prestan mucha atención a las diferencias en la forma constitucional y cívica —*politeia*— entre los varios Estados que figuran en su historia. Los intereses etnográficos de Heródoto fomentaron la inclusión de estos materiales en su obra y Tucídides encontró material temático importante en el contraste entre la sociedad relativamente abierta, innovadora y aventurera de Atenas y las formas más cerradas y conservadoras de los espartanos. Jenofonte en las *Helénicas* define muy estrechamente de nuevo su tarea. No hay nada que se corresponda con el debate sobre formas constitucionales en Heródoto, 3, 80-84, ni con la acción recíproca de elementos reales e ideales en la Oración Fúnebre de Pericles de Tucídides, Libro 2. Está funcionando de nuevo un proceso de diferenciación de formas literarias, y el interés de Jenofonte por los temas constitucionales aparece en monografías separadas como *Hierón* o la *Constitución de los lacedemonios*. La primera de éstas es una explicación sobre las implicaciones morales y psicológicas de la tiranía; la segunda, una exploración de las fuentes de la grandeza de Esparta —y de su decadencia—. Compuesta en algún momento de las tres primeras décadas del siglo IV, la *Constitución de los lacedemonios* es un ejemplo de una forma literaria —la *Politeia*— que ya se había desarrollado en tiempos de Jenofonte, y que prosiguió su trayectoria literaria durante varios siglos. Los sofistas mostraron un interés considerable por las formas de vida cívica, como muestran las *Politeiai* de Critias (DK, 86 B 6-9 Y B 31-38), el discurso *Peri politeias* de Trasímaco (DK, 85 B 1) y las *Antilogias* de Protágoras (DK, 80 B 5)[48]. Hipódamo de Mileto y Fáleas de Calcedón también escribieron tratados sobre formas de

[48] El *Peri politeias*, adscrito a Herodes (¿Ático?), pero considerado a menudo del siglo v, es un discurso con sólo algunas palabras sobre la forma cívica. Wade-Gery, 1945, defiende con energía a Critias como autor, pero es preciso andar con cautela; véase Albini, 1968.

vida cívica [49]. Jenofonte prosiguió este interés utilizando una forma que parece que fue popular a finales del siglo V y principios del IV [50] —un ensayo de extensión moderada, usualmente escrito en un estilo prosaico sin pretensiones—. Parece que los primeros ejemplos de esta forma fueron argumentativos y especulativos, y que subrayaron la originalidad del escritor y los rasgos poco usuales de la vida cívica en una ciudad, real o imaginada. Aunque a veces los ensayos parecen describir más que evaluar, se deja claro el punto de vista del autor, frecuentemente por medio de afirmaciones en primera persona o de contestaciones a objeciones imaginadas *(hypophorá)*. Así comparten un tono polémico con algunas de las propuestas de reforma gubernativa y con las explicaciones de la constitución ancestral que pueden detectarse tras algunas partes de la aristotélica *Athenaion politeia*. Pero si en algunos aspectos están relacionadas con la literatura panfletaria sombría y subliteraria de fines del siglo V y principios del IV, las *Politeiai* son de mayor y más duradero interés e influencia.

La *Constitución de los lacedemonios* de Jenofonte probablemente atrajo al corpus jenofontino otro ejemplo de esta forma, la *Constitución de los atenienses*. Los eruditos no se ponen de acuerdo sobre la fecha de composición, aunque últimamente parecen definirse las posturas hacia un escenario en los primeros años de la Guerra del Peloponeso, es decir 431-424 a. C. El autor, casi con certeza no el historiador Jenofonte, es llamado a veces el «Viejo Oligarca», aunque su edad e identidad son bastante desconocidas y sus opiniones políticas no son las del oligarca convencional. La obra muestra una gran hostilidad hacia la democracia ateniense, y desde luego lamenta muchos de los rasgos que aparecen en la Oración Fúnebre de Pericles en Tucídides [51], pero el objeto de su ataque no son tanto las peticiones de los demócratas como la creencia de algunos críticos de la democracia de que esta forma de gobierno se pasará rápidamente. El autor del tratado apunta a la coherencia de la política y la consecuencia social de la democracia ateniense y expone a partir de ahí la ingenuidad de la opinión de que pronto se desintegrará. Políticamente, pues, la obra pertenece a la reacción contra la democracia ateniense; intelectualmente, refleja dudas sofisticadas sobre la premisa, expresada en Jenofonte, *Memorables*, 2, 6, 19 y 24, de que los *poneroí* (gente de baja extracción/clase baja) no deberían de poder formar asociaciones duraderas.

La pseudo-jenofóntica *Constitución de los atenienses* se centra en las supuestas prácticas de la Atenas contemporánea. Los ensayos de Fáleas de Calcedón e Hipódamo de Mileto eran, sin embargo, construcciones de Estados imaginarios ideales. Incluso la *Constitución de los lacedemonios* de Jenofonte es

---

[49] Hipódamo: Aristóteles, *Política*, 2, 1267b22-69a27. Los fragmentos adscritos a Hipódamo en Estobeo, *Anthologium*, 4, 1, 93-95 (Henge, IV, 28 y sigs.), son considerados a menudo de un período posterior; véase Delatte, 1922, 125-60. Fáleas de Calcedón: *Política*, 1266a39-b21.

[50] Treu, 1966, publica las pruebas, 1947-1962. Véase también Bowersock, 1971.

[51] De Romilly, 1962.

principalmente una especulación idealizante sobre el sistema de Licurgo en la que irrumpen sus comentarios sobre la degeneración de la Esparta del siglo IV (cap. 14), e inevitablemente sorprenden al lector. Más tarde Aristóteles transformó la *Politeia* en una forma más descriptiva. Su *Constitución de los atenienses,* el único ejemplo conservado de las 158 *politeiai* compiladas por su escuela, empieza con un recorrido histórico del desarrollo de la constitución ateniense y concluye con una descripción de cómo funcionó la constitución a lo largo de la historia. Anteriores *politeiai* parecen haber sido en general especulaciones sobre el ideal, más que disquisiciones sobre lo existente y lo práctico [52].

En el período anterior a Aristóteles, los parientes más cercanos de las *politeiai* han de encontrarse no en la historiografía o el análisis polítioo sino en la literatura de evasión. El desencanto con las prácticas políticas en Atenas durante la Guerra del Peloponeso, especialmente en los círculos intelectuales, coincidió con una situación militar y económica que fomentó los sueños de mundos ideales y de retorno de la edad dorada. En comedia, las *Aves* de Aristófanes es quizá el mejor ejemplo de esta tendencia, pero *Asambleístas,* con su insistencia en el comunismo de la propiedad y de las mujeres, está más cerca de los temas de algunas de las *politeiai.* Desde luego, está tan cerca especialmente de la *República* de Platón, que muchos han sospechado contactos entre los autores o una fuente común de las dos obras, por ej. *Antilogias* de Protágoras (DK, 80 B 5) que según Aristóxeno (fr. 67 Wehrli) era la fuente del Estado ideal de Platón. Pero esta acusación «no es conciliable con la afirmación de Aristóteles [*Pol.*, 2, 1266b34]... de que nadie ... aparte de Platón, ha propuesto nunca una comunidad de mujeres e hijos» [53]. Desde luego, no hay mucha necesidad de buscar una relación específicamente literaria cuando la explicación de las similitudes puede estar más en una situación común que en una fuente común [54]. La importancia de la *Politeia* como forma literaria e incluso el contenido de muchos de los ejemplos, seguramente en gran medida, se deben a los rápidos cambios económicos y sociales que afectaron a los griegos de fines del siglo V y del IV. Muchos de estos cambios entraron en conflicto con ideales y esperanzas heredados de períodos anteriores de la historia griega, por ejemplo con el ideal de igualdad de posesión de tierra, tan a menudo reflejado en las disposiciones para el establecimiento de colonias. En la mayoría de las ciudades griegas antes de fines del siglo V, parece que no era frecuente que se dejaran tierras a la familia. Después de la Guerra del Peloponeso, la expropiación de tierras se hizo mucho más común y como resultado en algunos Estados unos pocos ciudadanos adquirieron fincas desproporcionadas. La concentración de la propiedad de tierra no estimuló sólo progra-

---

[52] Es precisamente a esto a lo que Aristóteles pone objeciones en *Política,* 4, 1288b37 y sig.

[53] Dover, 1972, 201.

[54] Pečirka, 1963, 215-19; 1976, 5-29; y *supra,* pág. 446.

mas revolucionarios de reforma agraria, sino también, especialmente entre pensadores conservadores, sueños de sociedades que pudieran escaparse de esos cambios desalentadores. Estas especulaciones no condujeron comúnmente a una aplicación práctica, aunque centraron la atención en problemas fundamentales de la sociedad griega, como la distribución de la riqueza, la regulación de dotes, la situación de las mujeres y la naturaleza de la ciudadanía. Sólo en casos aislados —el compromiso de Platón en Sicilia, o la fundación por Alexarco de Uranópolis— hubo intentos de poner la teoría en práctica [55]. Las revoluciones sociales de los siglos IV y III mientras tanto prosiguieron sin contacto con estas teorías, a menos que queramos ver tras la revolución de Agis y Cleómenes en Esparta las ideas filosóficas del estoico Esfero [56]. El principal efecto, en cualquier caso, seguramente se dio en literatura, no en la vida. Las fantasías de evasión presentes durante mucho tiempo en la teoría política se mezclaron con las ficciones románticas de la literatura geográfica de la era helenística. El ejemplo de fusión más famoso es sin duda *Hierá anagraphé* o *Narración sagrada* de Euhémero *(FGrH,* 63), escrito h. 300 a. C. y que combina una descripción de islas imaginarias al Este, una teoría del origen de los dioses y un esbozo de sociedad utópica. Varios de estos elementos ya habían sido amalgamados en *Filípicas* de Teopompo *(FGrH,* 115 F 75), pero las conquistas de Alejandro enriquecieron y estimularon la imaginación griega del Este. Incluso las narraciones históricas, ostensiblemente factuales, se parecen a la literatura romántica o fantástica cuando el tema es el Este, pues es el Este, no la Magna Grecia, Italia, África o las tierras de las Hespérides e Hiperbóreos, lo que constituye el mundo de la fantasía de la narración griega. Habitado por enormes serpientes, extrañas tribus, animales exóticos, reales o imaginados, ascetas y gimnosofistas, proporcionaba el escenario de las narraciones más fantasiosas de los historiadores. Estos elementos son importantes en las obras de los contemporáneos de Alejandro: Megástenes *(FGrH,* 715), Nearco *(FGrH,* 133) y Onesícrito *(FGrH,* 134). La razón de este tratamiento romántico del Este es, por supuesto, en parte la naturaleza de Oriente en sí, pero también puede ser que el Este se asociara a narraciones que insistían en lo desconocido o sin verificar y explotaban sus efectos emocionales. Nuestro conocimiento de la influencia de las formas de narración del Oriente Próximo sobre la literatura griega aún es insuficiente, pero de vez en cuando hay rastros de lo que pueden ser modelos narrativos indígenas. Una comparación de la historia de Semíramis por Ctesias (Diodoro, 2, 14) con algunas de las historias de Alejandro es instructiva, y sugiere que algunas de éstas pueden haber sido elaboradas sobre narraciones del antiguo Oriente. El elaborado tratamiento dado por muchos historiadores a su viaje al templo de Zeus Amón o la historia de Calístenes de que el mar de Panfilia le abría camino *(FGrH,* 124 F 31) quizá deberían

[55] Ferguson, 1975, 108-10; Tarn, 1933, especialmente 141-44.
[56] Ferguson, 1975, 132-35.

estar relacionados con estas narraciones más que ser simples ejemplos de ingenuo halago [57].

Éforo y Teopompo, discípulos de Isócrates que llegaron a ser los historiadores más influyentes de la Antigüedad, también rechazaron los estrechos criterios de Tucídides para la selección de materia temática. Éforo *(FGrH,* 70), pasó de la acción separada contemporánea a una narración amplia del crecimiento y actividades de las ciudades de Grecia y Asia Menor desde la época del retorno de los Heráclidas hasta h. 340 a. C. Se incluían mitos, leyendas de cultos y fundaciones, material geográfico y etnográfico así como narraciones políticas y militares. Este relato claro y acabado se convirtió virtualmente en la historia modelo de los períodos que cubría. La obra era una «historia universal», es decir que unía acontecimientos muy diseminados de la historia griega en una sola narración, e incluso encontraba espacio para las referencias a asuntos bárbaros —persas, egipcios y cartagineses— que influían sobre los acontecimientos en Grecia.

Su contemporáneo Teopompo *(FGrH,* 115) empezó su carrera histórica con obras que seguían muy de cerca los pasos de sus grandes predecesores. Su perdida *Epítome* de Heródoto era al parecer una obra temprana, y de los fragmentos se deduce que sus *Helénicas* era una continuación de Tucídides hasta la batalla de Cnido en 394 a. C. Pero en sus *Filípicas* abre nuevos caminos. Esta obra enorme, de cuyos cincuenta y ocho libros se conserva muy poco, incorporaba una vastísima gama de materiales, anécdotas, fábulas, discursos, rica en digresiones sobre sucesos maravillosos (los Thaumasia, FF 64-76), los demagogos de Atenas (FF 85-100), etc., y era explícita acerca de su voluntad de incluir mitos (F 381). Pero su innovación verdadera era el centrarse en una sola gran personalidad, «pues Europa nunca ha dado un hombre como Filipo, hijo de Amintas» (F 27). Los elementos biográficos estaban presentes en la obra de Heródoto y Tucídides no los eliminó totalmente. Pero Teopompo decidió utilizar a un solo hombre, Filipo II de Macedonia, como centro de su historia, en torno al cual estaba organizado el inmenso y rico material de las *Filípicas.* Más aún, Filipo no es sólo un artificio convencional de organización, sino un paradigma, cuyo éxito revela mucho sobre la naturaleza del poder y la moralidad [58]. El resultado es un tipo bastante nuevo de historia, una obra que no tuvo auténtico sucesor en la Antigüedad, pero que fue casi tan utilizada y citada como la Historia de Éforo.

Éforo y Teopompo crearon sendos tipos originales de historia, y sus obras no se parecen mucho. Pero hay un denominador común —la retórica—. El surgimiento de una retórica sistemática en el siglo V a. C. y la creciente insistencia en la retórica en la educación de las élites políticas griegas inevitablemen-

---

[57] Cf. Nearco, *FGrH,* 133 F 3. Tolomeo, normalmente historiador muy moderado y fiable, cuenta una historia muy fantástica sobre la visita de Alejandro al templo de Amón: *FGrH,* 138 F 8.

[58] Connor, 1967.

te quería decir que la historia sería afectada y que las dos principales formas en prosa de los griegos, la historia y la oratoria, mostrarían similitudes. Sin embargo, las afinidades son más profundas. El panhelenismo de Isócrates sin duda fomentó la selección por los historiadores de temas que insistieran en los elementos comunes de la historia griega. Más importante, el tratamiento de los acontecimientos viene conformado por una preocupación por la evaluación a menudo altamente moral de las acciones y los actores. Esto es menos evidente quizá y aun controvertido en el caso de Éforo [59], pero el caso de Teopompo está más claro, como atestiguan los antiguos críticos:

> La consumación que corona sus obras es la claridad que nadie ni antes, ni después ha llevado a cabo tan total o emotivamente. ¿En qué consiste? Es ver y expresar en cada acción no sólo las cosas que están claras para todos los observadores, sino también examinar los motivos ocultos de acciones y actores... y revelar todos los misterios de la aparente virtud y del vicio oculto. Desde luego... el mítico examen en el Hades... no es tan exigente como la escritura de Teopompo (Dionisio de Halicarnaso, *Ad Pompeium,* 6, 7 y sig. = *FGrH,* 115 T 20).

Para el lector moderno esto a menudo parece no más que una sustitución de la censura moral por el análisis de acontecimientos en Tucídides. Pero muchos escritores antiguos, incluso a veces Polibio, pensaban que la función de la historia era la asignación adecuada de la alabanza y la censura. Puesto que éste era el propósito principal de los discursos ceremoniales o de exhibición, la historia tenía vínculos estrechos con la oratoria epidíctica [60]. Las afinidades estilísticas entre los dos géneros dieron como resultado que algunos escritores, por ejemplo Teopompo, consiguieran fama tanto en obras epidícticas como históricas. Por supuesto, la relación no sólo afectaba al estilo, y dirigió la atención del historiador hacia la búsqueda de temas adecuados para el encomio o la censura. Esta tendencia epidíctica en la historia fue así compatible con el interés biográfico que caracteriza a gran parte de la literatura del siglo IV y se mantuvo hasta cierto punto en casi toda la historiografía griega posterior, a veces en forma de severa crítica de acciones y motivos, y otras en descripciones espeluznantes del vicio y la depravación.

La estrecha ligazón con la oratoria, que es evidente en Éforo y Teopompo, se convierte en factor persistente en la historiografía posterior, e igualmente persistente es la discusión del problema que planteó —la relación entre historia y retórica—. Dice Polibio (12, 28, 10 y sig.) que Éforo trató este problema de una manera totalmente persuasiva, pero la sustancia de los comentarios de Éforo sólo puede ser motivo de conjeturas [61] . Dijera lo que dijera, sus obser-

[59] Walbank, 1955, 7, cuestiona las opiniones de Barber, 1935, esp. 78 y sig. y 151, y sig.

[60] Compárese Polibio, 2, 61, 6; 10, 21, 8, y 1, 14, 5, con Aristóteles, *Ret.*, 1, 3, 3 (1358b12).

[61] Véase el comentario sobre *FGrH,* 70 F 111.

vaciones no cerraron la cuestión. La historia estaba constantemente en peligro de ser absorbida por la retórica, y los antiguos escritores eran muy conscientes del problema. El peligro era especialmente agudo cuando se consideraban las acciones de un gran hombre o de un rey poderoso; entonces era fácil para la historia parecerse al panegírico. Incluso Polibio sintió que su monografía separada sobre Filopemén exigía una defensa del héroe con *aúxesis* retórica (ampliación) de sus logros (10, 21, 2 = *FGrH,* 173 T 1). Pero la historia político-militar continua exigía una devoción más severa por la verdad.

Entre los críticos modernos de la historiografía antigua se ha convertido casi en cliché que la historia perdió su autonomía y se convirtió en una mera rama de la oratoria. Ciertamente los historiógrafos aplicaron su extensa educación retórica a los problemas de la narración, y también se ha demostrado que las reglas y procedimientos de la historiografía helenística proceden en su mayor parte de la retórica [62]. Pero es importante no dejarse engañar por estos datos, ni por ciertos pasajes de Cicerón que parecen implicar una subordinación de la historia a la retórica [63]. La propia opinión de Cicerón no es completamente coherente, y él sabía bien que mientras que se permitía a los retóricos apoyarse en sus narraciones *(historiae),* el más alto deber de un verdadero historiador era la verdad [64]. Plinio *(Epist.,* 5, 8, 9) quizá era más exacto en su comentario de que la historia y la oratoria tenían mucho en común, pero también muchas diferencias incluso en aquellos rasgos que parecían tener tanto en común. Así la historia y la oratoria existieron en tensión mutua y explotación mutua, adaptando los oradores ejemplos de la historia y usando los historiadores los artificios estilísticos de la oratoria para crear una narración afianzada y atractiva. Puesto que la retórica tenía una posición dominante en el sistema educativo, la historia estaba en constante amenaza, pero mantuvo una autonomía precaria e incluso exigió su puesto en la educación de las élites:

> Pero ni sólo algunos, ni de vez en cuando, sino que prácticamente todos los autores, al principio y al final, nos proponen tal apología; aseguran que del aprendizaje de la historia resultan la formación y la preparación para una actividad política... (Polibio, 1, 1, 2).

La historia también sufría la influencia y la amenaza de la poesía. Algunos críticos la consideraron, como hizo más tarde Quintiliano (10, 1, 31), como una especie de poema sin verso cuya meta era más la emoción que la verdad. Esta opinión quizá estaba implícita en la obra de Ctesias y otros escritores; Tucídides y Éforo *(FGrH,* 70 F 42) parecen rechazar esta visión. En Duris de Samos *(FGrH,* 76), sin embargo, un discípulo de Teofrasto que escribió a fines del siglo IV o principios del III a. C., la insistencia en el placer como una meta

[62] Scheller, 1911.

[63] *Orator,* 11, 37, *De oratore,* 2, 36 y sigs. Contrastar con *Orator,* 20, 68.

[64] Comparar *Bruto,* 10, 42, y su carta a Luceyo *(Fam.,* 5, 12).

de la narración histórica recibió nuevo ímpetu y una articulación más explícita Su primer fragmento critica a Éforo y Teopompo por fracasar en la consecución de la *mimesis* (representación) y del placer; sólo les preocupaba escribir (αὐτοῦ... τοῦ γράφειν), es decir, el estilo más que el pleno efecto emocional de su materia temática. Sus propias obras, especialmente una crónica de Samos y una historia de los asuntos griegos entre 370 y h. 280, fueron criticadas por laxitud estilística, pero fueron notables por sus coloristas descripciones (F 70), vivos cuadros costumbristas y sobre la indumentaria (F 14), historias despectivas sobre los grandes (F 10, F 78) e historias sensacionales cargadas de emoción, como su narración de la crucifixión de los trierarcas samios por Pericles (F 67).

Los rasgos distintivos de la obra de Duris quizá pueden verse mejor contrastándolo con su contemporáneo cercano, Timeo de Tauromenio en Sicilia *(FGrH,* 566, h. 356-260 a. C.). Cicerón consideraba a Timeo *longe eruditissimus... et ipsa compositione uerborum non impolitus,* «con mucho el más erudito [*sc.* de los principales historiadores] y de estilo no descuidado» *(De oratore,* 2, 58). Quizá fue el primer escritor griego que reconoció la importancia de Roma, y sus obras sobre asuntos sicilianos o relacionados se convirtieron en fuente modélica de información para el período previo a la intervención romana en 264-263. A pesar de su gusto por los efectos retóricos y de la polémica de Polibio, aparece como historiador importante, que valoró la exactitud narrativa y resistió al sentimentalismo de Duris.

En Filarco de Atenas, en activo a mediados del siglo III, las tendencias detectadas en Duris de Samos resurgen con nuevo vigor. La naturaleza de las obras de Filarco *(FGrH,* 81) puede determinarse con cierta seguridad por medio de una comparación prudente de los fragmentos conservados con partes de las *Vidas* de Plutarco, especialmente las de Agis y Cleómenes, que tienen una gran deuda con él, y por medio de un uso juicioso de las observaciones críticas de Polibio. Se admite que ésta son sospechosas debido a su chovinismo y a su tendencia (compartida con tantos otros historiadores) a incrementar su propia reputación censurando la de sus predecesores, pero ayudan a confirmar la imagen de Filarco como escritor cuyo propósito era «fomentar el placer a través de la emoción del detalle vivo» [65]:

> [Filarco] quiere provocar la compasión de sus lectores y hacerles sintonizar con su relato, de modo que describe teatralmente mujeres que se abrazan; sus cabelleras flotan y sus pechos están al descubierto. Nos habla de llantos y alaridos de hombres y mujeres a los que se llevan, revueltos con sus hijos y sus padres. Éste es el procedimiento habitual de su historia, tendente siempre a poner horrores a la vista de todos (Polibio, 2, 56, 7 y sig).

Polibio continúa sugiriendo que esta forma de acercarse a la historia confunde su meta con la de la tragedia —«dominar y sujetar las emociones del público en el momento por la verosimilitud de sus palabras»—.

---

[65] Ésta es la caracterización de la historia trágica en Walbank, 1955, 4.

Siempre ha sido fácil acusar a Filarco de sensacionalismo y sentimentalismo. Desde luego es capaz de elaborar, e incluso fabricar, detalles patéticos, como en su introducción de los hijos de Temístocles en una escena diseñada para señalar el mal trato de los atenienses hacia su padre (F 76). Pero quizá Filarco ha sido mal juzgado y ha hecho poco daño aparte de observar claramente y reaccionar con energía ante su material, incrementando con ello la intensidad y ampliando el atractivo de su obra. Hay una frescura y viveza de sentimiento aún detectable en los restos de su obra, e indicios de que como poco fue un escritor muy enérgico.

La comparación con la tragedia, que aparece tanto en la crítica de Polibio a Filarco como en los comentarios de Plutarco sobre Duris de Samos (F 67), ha planteado la conveniencia de llamar a este tipo de escrito «historiografía trágica». El origen de esta forma de historiografía ha sido muy debatido. La teoría que dice que surgió de las distinciones aristotélicas en la *Retórica,* desarrollada por Teofrasto y la escuela peripatética, ya no es válida; se ha señalado no sólo que muchos elementos de la historiografía trágica precedieron a los peripatéticos, sino también que fue Aristóteles quien, en la *Poética* (1451a26 y sigs.), estableció una distinción tajante entre poesía e historia [66]. ¿Cómo se explica entonces el aparente incremento o intensificación de este tipo de historia? Ninguna respuesta es segura, pero quizá hay una pista en el crecimiento contemporáneo del interés y la insistencia en *Týchē* o Fortuna. En un mundo gobernado por una Fortuna todopoderosa e impredecible, es probable que la historia sea considerada maestra de cómo «poder soportar noblemente a la Fortuna y sus cambios», como dice Polibio (1, 1, 2). Esta meta requiere nuevas técnicas. El efecto pleno de los cambios rápidos de situación y de giros en los acontecimientos inesperados e impredecibles, sólo podía conseguirse con una narración que pudiera traer los acontecimientos vivamente ante los ojos del lector y trabajara sus emociones así como su intelecto. Dada esta meta, el modelo natural era la tragedia. Adaptar sus técnicas era algo automático y fácil de justificar. No se requería ninguna teoría elaborada. Los escritores de estas historias y sus públicos vivían en un mundo de cambios rápidos, en el que el centro del poder había oscilado hacia las cortes de remotos monarcas. El curso de la sabiduría parecía que era adaptarse a las circunstancias más que intentar un dominio de lo incontrolable. La historiografía helenística es así una contrapartida de aquellos movimientos de la filosofía helenística que insistían en acomodarse a la Fortuna o a las circunstancias externas.

A veces parece que Polibio adopta las opiniones de sus predecesores sobre la función de la historia, como cuando mantiene que la tarea del historiador

[66] Durante mucho tiempo se supuso que una escuela peripatética de escritores había nacido de la reacción de Aristóteles contra la ejecución por Alejandro del pariente de Calístenes. Se ha abandonado casi completamente esta opinión gracias a los incisivos estudios de Badian, especialmente su artículo sobre el eunuco Bagoas (1958). Los lazos intelectuales de Calístenes con Aristóteles y su escuela han sido puestos en tela de juicio recientemente por Bosworth (1970).

es asignar alabanzas o censuras (10, 21, 8); en otro lugar indica que la historia debería enseñar al individuo cómo soportar los cambios de la Fortuna (1, 1, 2). Pero hay un elemento nuevo en su presentación. Para él el consejo familiar de desconfiar de la fortuna es un arma de doble filo. Previene tanto contra la confianza sin garantías como contra la conclusión prematura de que la mala fortuna debe persistir. Así en el primer libro narra la historia de la recuperación cartaginesa del desorden y la derrota. Cierto Jantipo de Esparta restablece la disciplina, introduce buenas tácticas y rápidamente lleva a cabo la inesperada derrota de una gran fuerza romana bajo Régulo. Parte de la moraleja es obvia y Polibio la hace explícita (1, 35 y sig.): «Aquel que tan poco tiempo antes había rehusado apiadarse o tener merced de aquellos que estaban en desgracia, ahora, inmediatamente después casi, era llevado cautivo a implorar piedad y merced para salvar su propia vida». Pero se cuenta la historia desde el punto de vista de los cartagineses y por tanto centra la atención en los medios de su victoria. No se trata de una inversión de la Fortuna ciega; el buen sentido y la buena planificación han triunfado. Hasta cierto punto la Fortuna puede controlarse, y la dirección sensata es la clave del éxito. Polibio señala frecuentemente que los desastres son fruto de la mala dirección (por ej., 15, 21, 3) y que la grandeza no es sencillamente el resultado de la buena suerte (31, 30, 3).

Así Polibio se mantiene a distancia de algunas de las teorías que articula. Comparte el interés extendido por la *Týchē* y sus poderes, pero se centra en la manera de controlar sus efectos. Su historia aspira a proporcionar el sendero de educación que requiere un hombre de Estado. Esa educación incluía la contemplación de grandes victorias y derrotas, pero no buscaba agobiar al lector con acontecimientos patéticos *(ékplexis):* más bien al contrario, esperaba «poner a mano a las generaciones futuras episodios de la Fortuna tales que los que vivan después de nosotros no puedan, pretextando la completa ignorancia de esos incidentes, sentirse indebidamente aterrorizados por súbitos e inesperados» acontecimientos (2, 35, 6). Su obra es así la antítesis de las tendencias que hemos observado en Duris y Filarco [67]. Es una historia pragmática, preocupada por los acontecimientos políticos y militares y las lecciones que pueden aprenderse de ellos. Mientras que estaba pensada aparentemente para un público griego, sospechamos que en parte estaba conformada por las experiencias de Polibio en Roma, como rehén político y, por último, amigo de los dirigentes romanos, especialmente de Escipión Emiliano. El punto de vista de su historia se basa en gran parte en el optimismo y la confianza. Sus preocupaciones son prácticas; su materia temática, el crecimiento del poder de Roma. Pretende que desde la 140ª Olimpiada (220-216 a. C.) la historia se ha convertido en una unidad orgánica, pues «la Fortuna ha guiado casi todos los asuntos del mundo en una dirección y los ha obligado a inclinarse hacia el mismo fin (1, 4, 1), a saber el crecimiento del poder de Roma. De ahí que ahora

[67] Sin embargo, para los elementos trágicos en Polibio, véase Walbank, 1938.

sea posible una historia universal cierta. Polibio habla con respeto de los intentos de Éforo en esta dirección, pero pretende que escribe un tipo distinto de historia universal. No está intentando sincronizar e integrar los actos de distintas ciudades-estado griegas, sino escribir una historia unificada por el tema y la acción y por su investigación de las causas del éxito romano.

La exploración de causas recibe en Polibio una atención sin fácil paralelo en la historiografía griega desde la época de Tucídides. Polibio no es quizá un pensador más profundo sobre los problemas de causación que sus predecesores, pero reconoce su importancia e intenta tratarlos. La mayoría de sus predecesores se habían preocupado de los acontecimientos mismos y de su apropiada presentación y evaluación. Después de todo había pocas razones por las cuales estos escritores tuvieran que insistir en las causas, puesto que su preocupación era fundamentalmente cómo responder a situaciones más que cómo conformarlas. Pero para Polibio «la simple afirmación de lo que ha ocurrido tiene efecto emocional (ψυχαγωρεῖ), pero no es beneficioso; añádase la causa, y la práctica de la historia se hace fructífera» (12, 25b, 2). Desde luego, el análisis causal de Polibio a menudo dista de ser profundo y frecuentemente su pensamiento es mecánico, por ejemplo en su tratamiento de la constitución romana. Walbank ha señalado que esta parte del Libro 6 sugiere que era «mejor interpretando los aspectos más mecánicos de la constitución que comprendiendo las costumbres básicas no escritas, como el patronazgo y la clientela, y las obligaciones que imponían, que juntas determinaron la manera en que la nobleza romana hacía funcionar la constitución» [68].

Los logros de Polibio a menudo son inferiores a las afirmaciones, explícitas e implícitas, que hace sobre su obra. Pero esta historia se basa en una riqueza de experiencia práctica, desde sus primeros días en una familia muy comprometida en la política aquea, durante su servicio en 170-169 con unos treinta años, como hiparco de la confederación aquea, a través de sus viajes a Roma y Cartago e incluso en un viaje de exploración por el Atlántico, y a través de su implicación perspicaz y de toda la vida en los asuntos públicos. Su historia alcanzaba el año de la caída de Corinto y de Cartago, 146 a. C. Carece del grado de interés e ingenio de Heródoto, de la intensidad y fuerza analítica de Tucídides, del acabado estilístico y retórico de Teopompo, de la fuerza emotiva de Filarco. Pero quizá trata el tema más importante de la historia clásica con inteligencia y lucidez y muestra tal fuerza y tal compromiso con el material que le han dado vida continuada. Su obra fue proseguida por el estoico Posidonio *(FGrH,* 87) hasta el dictador Sila, y fue muy utilizada por los historiadores romanos, especialmente por Tito Livio. Al resistirse a los excesos de las influencias retóricas y poéticas sobre la historia y al reafirmar la importancia de la experiencia práctica, la observación directa y un intento del análisis

[68] Walbank, 1972, 8.

causal, hizo mucho para la conservación de la a menudo amenazada autonomía de esta forma de escrito.

A finales de los períodos clásico y helenístico, a menudo parece que la historia fue una forma literaria sitiada. Las mentes más originales y creativas a menudo se sentían atraídas por otras disciplinas. La reina de la educación helenística, la retórica, ejerció una influencia fuerte y no siempre benéfica. Pero la historiografía mostró un vigor y un atractivo persistentes. Quizá fue la forma literaria más ampliamente practicada y abundantemente creada de estos períodos. Es difícil desde nuestra distancia hacernos cargo del sorprendente número, volumen y variedad de las obras creadas, o imaginar sus públicos y reacciones. Aunque la historia a veces pretendía ser educación para una élite intelectual y política, su atractivo también era sentido, nos dice Cicerón, por hombres *infima fortuna, nulla spe rerum gerendarum, opifices denique,* «de ínfima fortuna, ninguna esperanza en una carrera política, incluso obreros» *(Fin.,* 5, 19, 51 y sig.). Si nunca alcanzó plenamente el papel encumbrado que a veces reclamó —«intérprete de la verdad y fuente de toda filosofía (que) puede llevar a la perfección del carácter» (Diodoro, 1, 2)—, fue al menos una forma de riqueza perenne e interés duradero.

XIV

SOFISTAS Y FÍSICOS DE LA ILUSTRACIÓN GRIEGA

Normalmente el siglo siguiente al de las Guerras Médicas ha sido llamado edad de la ilustración griega, pues algunos de sus principales pensadores muestran un racionalismo al considerar al hombre y a su mundo y un entusiasmo por el experimento intelectual que sugieren el siglo XVIII. La arrojada victoria de la civilización sobre la barbarie sin duda contribuye a ello, pues fomentó la esperanza de que el mundo no era un lugar irracional y que el hombre podía desarrollar dentro de él nuevas instituciones de gobierno y sociedad y nuevas formas de pensamiento y arte adecuadas a sus necesidades. Los llamados sofistas eran portavoces de esta nueva posición intelectual [1]. Sofista quiere decir básicamente hombre sabio y es la palabra que se usa en Heródoto para Solón y Pitágoras, pero cuando Hermes le grita esta palabra a Prometeo ya tiene una fuerza irónica, y la presencia de los conceptos y reclamos sofistas en *Prometeo encadenado* sugiere que el movimiento ya estaba en marcha a principios de los 450 [2]. Sin embargo, a fines del siglo v, sofista a menudo podía traducirse por «experto» y era el título aceptado de aquellos profesores de erística, retórica y cívica que viajaban a las principales ciudades griegas para exhibir su inteligencia mental y verbal. La asistencia a estas demostraciones sofistas era excitante y estaba de moda. También era cara, y sus seguidores a menudo eran los miembros más jóvenes de las familias ricas, no siempre con el apoyo de los parientes más viejos y conservadores.

Los sofistas eran miembros de una profesión, más que de una escuela política, filosófica o literaria, pero al profesar la enseñanza general del discurso en público o de la *areté,* o la efectividad en la vida pública, los sofistas parecían antiaristocráticos, mientras que su persecución del éxito en la argumenta-

[1] El estudio que proporcionamos tiene mucha influencia de Guthrie, 1969. Otros estudios importantes son los de Jaeger, 1939, 286-331, Solmsen, 1975, y Kerferd, 1981.

[2] Cf. Herington, 1970, 94-97, y *supra,* pág. 320, nota 44.

ción a expensas de la propagación coherente de valores metafísicos o morales inculcó un escepticismo que amenazaba las tradiciones griegas de la religión y la filosofía. Aristófanes presenta a los sofistas como charlatanes, y el aborrecimiento del relativismo sofístico por Platón ha dado al término un color permanentemente peyorativo. Pero los sofistas tuvieron un impacto considerable en la filosofía, que se sale de nuestro objeto aquí, y sobre la literatura retórica y filología [3]. Desarrollaron los conceptos y categorías de las partes del discurso, modos, género y dicción; aumentaron las cualidades artísticas de la prosa literaria; elaboraron paradojas y lugares comunes útiles para los dramaturgos y otros escritores; agudizaron el razonamiento lógico, y pusieron las bases de la crítica literaria. La sofística en esta forma se mostró permanentemente atractiva para los griegos, dando continuas pruebas de vida a lo largo del siglo IV a. C. y reapareciendo en los siglos II, III y IV d. C.

Entre los principales sofistas, sólo Critias era ateniense, pero Atenas, y en menor medida los templos panhelénicos, se convirtieron en los principales foros de la sofística. Un cuadro vivo y quizá no completamente injusto de los sofistas se encuentra en *Protágoras* de Platón, situado en casa de Calias, repleta de admiradores de Protágoras, Pródico e Hipias (comparar págs. 525 y sig.).

Protágoras, el sofista más antiguo y el primero que puede reivindicar el título, procedía de Abdera en Tracia, donde es posible que conociera a Demócrito. Visitó Atenas varias veces, se hizo amigo de Pericles y Eurípides y los atenienses le pidieron que redactara el código legal de la nueva colonia de Turios en Italia. También está registrado que posteriormente fue exiliado de Atenas y que sus libros fueron quemados, pero esto tiene menos credibilidad [4]. Platón tiene más respeto a Protágoras que a los demás sofistas, y el estilo y tono dado a Protágoras en el diálogo que lleva su nombre puede tener cierta autenticidad, mientras que el mito que expone sobre el origen de la sociedad humana y el regalo de Prometeo ciertamente refleja sus intereses. Como en el caso de otros filósofos y sofistas de la época, oímos hablar de numerosas obras de Protágoras, pero de hecho éstas pueden ser parte de unos pocos tratados, más grandes y más ligeramente construidos.

Uno de los principales tratados de Protágoras llevaba como título *Alētheia (Verdad)* o *Katabállontes (Refutaciones)*. Se abría con las palabras resonantes πάντων χρημάτων μέτρον ἐστὶν ἄνθρωπος, τῶν μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ οὐκ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν. «El hombre es la medida de todas las cosas, de las cosas que son en cuanto que son, y de las cosas que no son en cuanto que no son» [5]. El significado exacto de Protágoras aquí se ha discutido mucho, pero probablemente pretendía decir que no hay realidad absoluta, ninguna

[3] El tratamiento más filosófico de los sofistas es probablemente el de Untersteiner, 1954. Sobre los sofistas como filólogos, cf. Pfeiffer, 16-56; como retóricos, Gomperz, 1912, y Kennedy, 1963, 26-70.

[4] Cf. Dover, 1976, 34-37.

[5] De Sexto Empírico, *Adv. math.*, 7, 60. Ésta es la traducción e interpretación de Guthrie, 1969, 183 y sig.

diferencia entre apariencia y ser, y que cada hombre es el juez de lo que es verdad para él mismo. Un segundo tratado, *Antilógiai (Argumentos contradictorios)*, ilustraba la pretensión de Protágoras de que hay dos argumentos opuestos para cada tema. Aparentemente fue el primero que afirmó que podía hacer a través del arte que el débil moviera al más fuerte. También es conocido por haber adoptado una postura agnóstica sobre la existencia y naturaleza de los dioses y por haber compartido con otros sofistas el interés por la gramática y la crítica, examinando, por ejemplo, la función dramática de episodios de la *Ilíada*.

Pródico de Ceos visitó Atenas frecuentemente, donde ofreció a estudiantes una elección entre su conferencia de una dracma o la de cincuenta dracmas. Presumiblemente el esbozo básico era en gran parte el mismo, pero la conferencia más cara ilustraba y ampliaba el texto en desarrollo del potencial pleno de su método. Puesto que seguir a los sofistas era una moda social, es posible que Pródico capitalizara el prestigio ofrecido a los que se apuntaban a la conferencia más cara. Estaba muy interesado en el lenguaje, especialmente en sutiles distinciones de significado entre aparentes sinónimos, y racionalizó a los dioses como conceptos desarrollados a partir de la conciencia del hombre de los beneficios de la naturaleza. El pasaje aislado más influyente de las obras de Pródico ha sido seguramente su relato de la Elección de Heracles, más conocido para nosotros por los *Memorables* de Jenofonte [6]. Otros sofistas típicos fueron el erudito Hipias de Élide, que realizó a menudo embajadas de su ciudad natal y fue celebrado por su memoria, y Trasímaco de Calcedonia. Platón en el primer libro de la *República* hace de Trasímaco el portavoz de la opinión de que la fuerza crea el derecho, y Aristóteles en la *Retórica* se refiere a sus escritos como ejemplos tempranos de prosa rítmica [7].

El longevo Gorgias de Leontinos [8] representa una tradición algo distinta entre los sofistas: probablemente fue influido por Córax y Tisias, los «inventores» de la retórica en Sicilia (comparar pág. 541), y quizá por Empédocles; se presentaba principalmente como profesor de retórica, incluidos invención y estilo; y su forma literaria favorita fue la oratoria epidíctica. Tenemos dos ejemplos cortos, el *Elogio de Helena* y la *Defensa de Palamedes*. Ambos ilustran la técnica lógica de alternativas exhaustivas, así como el extraño estilo de prosa que causó sensación cuando Gorgias llegó a Atenas en embajada en 427 a. C. Este estilo es básicamente una adaptación de artificios poéticos de sonido a prosa altamente antitética, y creó lo que llegó a conocerse como figuras gorgianas, incluido el *homeotéleuton*, o uso de palabras con rima al final de cláusulas con número similar o idéntico *(isocolon)* de sílabas. Un ejemplo celebrado de ambos, así como del impacto de Gorgias sobre otros escritores de su época,

---

[6] Cf. 2, 1, 21-34.

[7] *Ret.*, 3, 1409a2, explicando el peán.

[8] Los registros de su edad varían de 105 a 109 años.

es la frase de Tucídides en la Oración Fúnebre de Pericles: φιλοκαλοῦμέν τε γὰρ μὲτ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας, «Somos amantes de la belleza con franqueza y amantes de la sabiduría sin debilidad» [9].

Algo de la actitud de Gorgias hacia su arte puede deducirse del pasaje de *Helena* que describe el dominio irracional del alma por el discurso artístico, «un señor poderoso que por medio del cuerpo más hermoso e invisible efectúa las obras más divinas», y sigue nombrando los efectos del discurso sobre el público en formas que pueden anunciar la explicación de Aristóteles sobre la piedad y el miedo en la *Poética* [10]. Otro aspecto del arte que interesaba a Gorgias era ὁ καιρός, o el momento crucial del tiempo, un concepto importante por igual en política, táctica y medicina [11].

Sexto Empírico recoge un resumen de *Sobre lo inexistente o sobre la naturaleza* de Gorgias [12]. Aquí argumenta que nada existe, que incluso si existe no puede ser aprehendido por el hombre, e incluso si éste lo aprehendiera sería incapaz de expresarlo o explicarlo. De nuevo la prueba toma la forma de delinear las posibilidades y refutarlas una por una. Presumiblemente la técnica argumentativa era el interés principal de Gorgias, pero claramente no encontró incompatibles las implicaciones filosóficas.

Aparte de los de Gorgias, pocos escritos sofísticos se conservan del siglo v. Fragmentos de un tratado *Sobre la verdad* se conservan en papiros y se atribuyen a cierto Antifonte, que puede ser identificado con el orador y político oligárquico, aunque la obra afirma de manera definitiva la igualdad de todos los hombres [13]. También se conserva una obrita sobre *areté* política y ley, cuyo autor es conocido como Anónimo Yámblico, y una obra anónima en dórico, *Dissoi Logoi (Argumentos contradictorios),* que ilustra la diferenciación o identificación de conceptos como bueno y malo, decoroso e indecoroso, justo e injusto, y verdadero y falso, y discute de otros temas de interés para los sofistas, incluida la posibilidad de enseñar la *areté,* las desventajas de elegir a los funcionarios por sorteo, la utilidad de la retórica y el arte de la memoria.

Los sofistas explotaron y enseñaron ciertas ideas y dichos, muchos de los cuales procedían de anteriores poetas y filósofos. Heráclito, que concibió el universo como conflicto de opuestos, identificó *physis* con *logos,* y se interesó por el lenguaje, es un precedente especialmente claro. A menudo es imposible identificar la fuente exacta de un concepto que los sofistas tomaron, siendo un buen ejemplo el *logos-ergon,* o palabra-acción, contraste que probablemente era conocido de todos los griegos cultos de la época de Gorgias: aunque lo explotó hasta la saciedad, sin duda no era invención suya. Pero podemos

---

[9] Cf. 2, 40.
[10] Cf. Segal, 1962, 99-155.
[11] Explicado por Pohlenz, 1933, 53-92.
[12] *Adv. math.*, 7, 65-87.
[13] Cf. Morrison, 1961, 49-58.

reunir fácilmente un grupo de ideas interrelacionadas o conceptos e identificarlos como especialmente característicos de los sofistas.

Para la mayoría de los sofistas un tema crucial era la posibilidad de enseñar la *areté.* Sin embargo, esto es un aspecto de un problema más amplio, el contraste entre *physis* y *nomos:* lo inherente frente a lo adquirido, la naturaleza frente a la costumbre, la ley natural frente a la escrita, o incluso el propio interés frente a la justicia civil. Protágoras subrayó la posibilidad de la moral humana y el progreso político y se inclinó hacia dar un mayor peso al *nomos* que a la *physis* en el proceso. Sus opiniones pueden parangonarse con las de los tres trágicos [14]. Por otra parte, *Sobre la verdad* de Antifonte parece reflejar la opinión de que *nomos,* en la forma de moralidad impuesta por ley o convención, es una transgresión de la naturaleza [15], e Hipias aparentemente pensó que la *physis* podía destruir las barreras entre los hombres creadas por el *nomos.*

En el sentido epistemológico la oposición *physis-nomos* se muestra como contraste entre lo real y lo aparente, o ser y parecer, o saber y creer, o probar y persuadir. Estos conceptos son importantes no sólo para la propia lógica de los sofistas, sino para la oratoria griega, en donde las demostraciones de pruebas o probabilidades encontraron aplicación práctica. Las categorías de *physis* y *nomos* podían incluso aplicarse a la etimología: ¿tienen las palabras su significado por naturaleza o lo adquieren por convención y uso? La cuestión de ser y parecer a su vez se puede decir que plantea el problema de la validez de las creencias tradicionales, tales como la existencia, naturaleza y cognoscibilidad de los dioses. Los sofistas como grupo dudaban de la posibilidad del conocimiento teológico y comunicaron a otros su agnosticismo. La reacción fue aguda, y entre las víctimas estuvo Sócrates. La distinción algo sutil entre el papel y las enseñanzas de Sócrates y los de los sofistas planteada por Platón no fue entendida por algunos contemporáneos y fue distorsionada por otros que estaban resentidos contra él o le temían.

Estas ideas estaban entre las más controvertidas que los sofistas estudiaron, pero otros aspectos de sus enseñanzas fueron al menos igual de grandes como contribución permanente a la historia intelectual griega. En lugar destacado debe figurar la conciencia del arte, *téchne.* Fue en la época de los sofistas cuando los griegos se hicieron conscientes de su lenguaje, incluso su vocabulario, su gramática, sus posibilidades estilísticas y lógicas, teóricas y prácticas, tanto en poesía como en prosa. Por una parte, se dio un proceso de conceptualización que es análogo a la creciente sofisticación de la definición filosófica y la discusión, y que hizo posible la ciencia de la gramática y del arte de la crítica textual y literaria en los siglos siguientes. Por otra parte, la autoconciencia que los sofistas crearon no era de silencio embarazoso, sino de creatividad

[14] Cf., por ej., Esq., *P. E.,* 442-68, 478-506; Sóf., *Ant.,* 332-71; Eur., *Supl.,* 201-13.

[15] Los poetas se hacen eco de esto menos específicamente. Guthrie, 1969, 113-14, cita a Eurípides, fr. 920, y pasajes que implican la popularidad del punto de vista refutándolo.

artística y excitación exuberante, incluso excesiva sobre la mente y la palabra. Estas cosas les importaron y las establecieron para deleite y edificación de sus estudiantes. En cierto sentido, son los padres de la educación superior, desde luego los precursores de Isócrates y las escuelas del siglo IV, y en sus rivalidades y obsesiones por la sutileza verbal son también los primeros afloramientos de la historia, para bien o para mal, de la mentalidad académica.

Un segundo grupo importante de pensadores de la ilustración griega fueron los físicos, que compartieron algunas características con los sofistas: a menudo viajaron de ciudad en ciudad tratando a pacientes y dando conferencias, aunque no tuvieron una popularidad tan grande: también tuvieron un profundo interés por la *physis* [16] y, como los sofistas, también partieron de la tradición recibida, especialmente al rechazar lo sobrenatural como base para explicar la enfermedad. Por ejemplo, el tratado *Sobre la enfermedad sagrada,* que puede remontarse al siglo V y muestra la influencia estilística de los sofistas, argumenta que la epilepsia no es más (ni menos) sagrada que otras enfermedades, sino resultado de causas naturales. Esta obra es parte del *Corpus hipocrático,* una colección de escritos profesionales, conferencias semipopulares, colecciones de datos *(hypomnémata),* y disquisiciones filosóficas, algunas de cuyas partes datan del siglo V a. C. Tras siglos de controversias parece claro que ninguna de ellas puede atribuirse con seguridad a Hipócrates mismo, ni siquiera a su círculo de colaboradores, puesto que las doctrinas establecidas varían enormemente, pero la colección pudo originarse en la biblioteca de la escuela de Hipócrates en Cos [17]. Se dice que fue contemporáneo de Sócrates y un asclepíada, es decir, miembro de un gremio de médicos, análogo al gremio de bardos profesionales, los homéridas. Estos gremios quizá empezaron como familias que adoptaron a estudiantes prometedores [18]. Según Platón *(Fedro,* 270c), Hipócrates enseñaba que una comprensión del cuerpo no puede darse sin una comprensión de la naturaleza como conjunto, una doctrina que no está presentada con detalle en ningún tratado conservado.

El significado literario del *Corpus hipocrático* es limitado. Los tratados están todos en jónico y por tanto tienen algún interés lingüístico, especialmente en cuanto al desarrollo de la terminología técnica. Parte de esta terminología era conocida por Tucídides, cuyo relato de la plaga de Atenas es la pieza de un autor importante del siglo V que tiene más relaciones directas con la medicina [19]. El tratado *Sobre los aires, aguas y lugares,* que trata de los efectos del clima sobre la salud y el carácter, es de utilidad para los estudiantes de la planificación urbana griega y puede tener alguna relación con observaciones

---

[16] Jaeger, 1945, 6, piensa que la conciencia de la *physis* se desarrolló a partir de los filósofos jonios a los maestros médicos de los sofistas y Tucídides.

[17] Cf. Kühn, 1956, y Diller, 1959, 271-87.

[18] Cf. Jones, 1923, I, XLIV-XLVI.

[19] Cf. Page, 1953, 97-115, y Gomme, 1956, sobre Tucídides, 2, 48, 3.

de Heródoto sobre las características de varios pueblos. Cierto número de tratados ilustran la proclividad griega por la hipótesis filosófica con preferencia sobre la observación empírica, y algunos de ellos pueden asociarse con las opiniones de filósofos específicos: *Sobre la nutrición,* por ejemplo, con Heráclito. Sin embargo, los escritos hipocráticos son un producto importante de la mente griega; ilustran sus poderes de generalización y razonamiento, y tuvieron gran influencia sobre Platón y Aristóteles, así como en la historia de la medicina [20].

[20] El texto de este capítulo se escribió en 1975.

XV

PLATÓN Y LA OBRA SOCRÁTICA DE JENOFONTE

1. JENOFONTE

La llamativa e inusual personalidad de Sócrates atrajo mucho la atención de los atenienses de fines del siglo v, y le proporcionó muchos admiradores. Pero su influencia fue ejercida por medio de su conversación, no por medio de escritos, de manera que la posteridad sólo le conoció por la literatura que surgió, a medida que los enemigos le atacaron y los amigos intentaron, a menudo usando la forma dialogada, presentar al hombre que habían conocido. De esta literatura todo lo que se conserva es la obra de Platón y Jenofonte, aparte de algunos fragmentos de Esquines de Esfeto. Platón, es seguro, hizo que Sócrates expresara opiniones filosóficas que nunca mantuvo; en algunos momentos se convirtió en portavoz de Platón. El Sócrates de Jenofonte, por otra parte, no es del todo un filósofo; da buenos consejos prácticos y establece un ejemplo inspirador de conducta personal. Platón y Jenofonte pueden haber desarrollado diferentes facetas de su héroe, pero, a diferencia de Platón, Jenofonte fue incapaz de pintar un retrato que pudiera explicar la fascinación que sin duda ejerció.

No hay nada que muestre que el joven Jenofonte conociera bien a Sócrates antes de unirse a la expedición de Ciro en 401. Tampoco puede decirse cuándo empezó a escribir sobre él; presumiblemente esto no fue antes de volver a Grecia en 394. Su primera contribución a la literatura socrática fue la *Defensa de Sócrates (Apología)*. Dice que escritores anteriores estuvieron de acuerdo en que en su juicio (399 a. C.) Sócrates adoptó una línea altiva o altanera, pero no acertaron en explicar que lo hizo para asegurar sus propias convicciones, sabiendo que la muerte era mejor que el deterioro que la edad trae consigo. Alega que Sócrates le había expuesto esto a un amigo llamado Hermógenes, del que también había recibido un registro de parte del discurso pronunciado ante el tribunal: en él Sócrates había rechazado la acusación de no creer

en los dioses, defendido su «signo divino» como paralelo de formas aceptadas de profecía, y alardeado de su propia moralidad, sabiduría y éxito como educador. Esta fanfarronada apenas suena como cierta, puesta en boca de alguien que por antonomasia se despreciaba a sí mismo; es lo que Jenofonte, convencido de la piedad y bondad de Sócrates, hubiera dicho a favor suyo; quizá incluso se convenció a sí mismo de que es así como debió de hablar su héroe. Es igualmente difícil de creer en el relato que se da de la conducta de Sócrates después del veredicto: rechaza que sus amigos sugieran cualquier alternativa a la pena de muerte, declara la injusticia de la sentencia y profetiza un mal fin para el hijo de su acusador Ánito.

Este desprecio de los hechos es extraño para un lector moderno. Pero incluso hacia 394 debieron de ser moneda corriente muchos relatos distintos del juicio de Sócrates; a menudo la memoria es más débil que la imaginación. Si los datos estaban en conflicto, Jenofonte escogería el relato más adecuado a su concepción de Sócrates, o incluso utilizaría su fantasía para inventar algo adecuado. Los métodos de su época le animarían, desde luego los métodos del mundo antiguo, para cuyos historiadores no era un deber dar un registro fiel de los discursos que afirmaban transmitir. Incluso Tucídides declara en una frase evasiva (1, 22, 1) que daba «lo que necesitaba saberse», mientras se mantenía «lo más cerca posible» de la intención general del orador. Por tanto es posible que Jenofonte mezclara intención y datos ciertos, y no puede trazarse una línea clara. Ni tampoco es ésta una diferencia entre verdad y falsedad, pues los datos pueden no ser ciertos y lo adivinado correcto. Pero debió de ser consciente de que «la información de Hermógenes» era ficción propia; ¿pretendía que sus lectores reconocieran que era así, o esperaba que incluso medio creyéndoselo, ello añadiera peso a su historia?

Las *Memorables* o *Recuerdos de Sócrates* empieza expresando sorpresa por su condena, acusado de impiedad y corrupción de los jóvenes; sigue dando una larga réplica a un «acusador», plausiblemente identificado con Polícrates, que hacia 390 publicó un discurso puesto en boca del acusador Ánito. Luego Jenofonte emprende la demostración de la utilidad de Sócrates, escribiendo «la conversación como la recuerda», y concluye el libro cuarto y último reiterando su creencia en su valor para los demás y en su piedad. La obra tiene el limitado propósito de mostrar que Sócrates fue un hombre temeroso de los dioses, útil para los demás por sus consejos prácticos y su influencia moral; no aspira a proporcionar un estudio completo sobre él. Jenofonte dice haber estado presente en unas pocas de las conversaciones registradas, pretensión más allá de la refutación, aunque sospechosa, porque también hace una afirmación similar pero cronológicamente imposible sobre su *Banquete*. Muchos eruditos modernos ven en estos «Recuerdos» predominantemente inventos que bebieron de la literatura socrática hoy perdida; otros creen con menos probabilidad que Jenofonte «redactó» notas tomadas en su juventud y consultó a otros sobre sus recuerdos. Quizá inventó a veces, y a veces registró. Hay algunas conversa-

ciones en las que es difícil hallar apenas un núcleo verídico. ¿Quién puede haber oído el largo reproche por ingratitud hacia su madre que se alega que Sócrates dedicó a su hijo (2, 2)? Una vez que se inicia la duda es fácil encontrar bases para extenderla, por lo menos, a muchas de las largas conversaciones. Los ideales del Sócrates de Jenofonte tienen un parecido notable con los de Jenofonte mismo. Pero ¿cuánto aprendió Jenofonte de Sócrates?

En el *Económico*, Sócrates empieza alabando la agricultura por placentera, provechosa, y buena para el físico, para preparar a los hombres para la guerra, enseñar la justicia y la generosidad y fomentar las artes; luego registra una charla con Iscómaco, un terrateniente rico, que le había dicho que había discutido del manejo de la casa con su joven esposa, cómo le llegó el éxito por su piedad y honestidad, manteniéndose en forma con la equitación, corriendo y paseando por su granja y ayudando a los amigos como consejero o conciliador, y cómo habría que escoger y educar a un capataz esclavo; por último, Sócrates repite sus detalladas instrucciones sobre el trabajo agrícola. Iscómaco, que domina la mayor parte del diálogo, es claramente Jenofonte disfrazado, y a Sócrates se le representa mostrando un interés nada característico por la faceta técnica de la agricultura.

El banquete (Symposium), probablemente consecuencia del *Banquete* de Platón, describe una fiesta menos filosófica, con músicos, bailarines acrobáticos y un mimo de Dioniso y Ariadna; un «hombre divertido» no invitado hace algo por centrar el tono de la primera parte, marcada por la paradoja y las burlas algo tediosas, en las que Sócrates toma parte. Gradualmente los discursos se hacen más largos y serios, hasta que por fin Sócrates pronuncia un extenso sermón sobre el amor (homosexual); distingue tajantemente el amor que apunta a la gratificación física, que hay que condenar absolutamente como torpe e inútil, del amor noble, en el que la preocupación del enamorado es fomentar todo lo mejor del amado, mientras a la vez se hace merecedor de la admiración del joven. Sin duda muchos de los contemporáneos de Jenofonte aceptaban esta dicotomía; Platón, con una comprensión mejor de la psicología, reconocía en *Fedro* (253e-256e) que los dos tipos podían coexistir en la misma persona. Los escritos socráticos de Jenofonte tienen interés porque proporcionan muchos datos sobre opiniones y creencias comunes en su tiempo. Intenta ser crítico con ellas, pero era un pensador superficial, de críticas muy poco profundas; se quedaba en su posición de defensor ilustrado y bien intencionado de ideas en boga. Pero al escribir con el estilo pleno, claro y sin pretensiones, evita el posible tedio con la variedad de su materia temática.

2. PLATÓN

Hablar de Platón como escritor sin mencionar su filosofía sería tan útil como describir un león contando cómo es su piel. Pero su filosofía no puede reducirse a unos pocos párrafos, que es todo lo que este libro le podría proporcionar como espacio. Por tanto lo que se dirá de ella será simplificado y selectivo, el mínimo necesario para explicar la forma y naturaleza de sus escritos; en cuanto a su contenido, el lector deberá acudir a las obras y a los comentaristas modernos de las mismas.

Los datos principales de los primeros años de formación de Platón los da la séptima de una colección de trece *Cartas* que se le atribuyen. De éstas, condenadas como falsificaciones durante mucho tiempo, algunas son indudablemente espurias, pero la VI, la VII y la VIII han encontrado durante el presente siglo muchos defensores. La VII, que pretende estar dirigida a los socios de su amigo Dión tras la muerte de éste, es un largo manifiesto (veintiocho páginas en la edición de Estéfano) que registra los propósitos de Platón y sus experiencias en Sicilia, donde había intentado educar e influir sobre el cuñado de Dión, el joven Dionisio II, tirano de Siracusa. Da un relato de sus intentos juveniles por representar un papel en la vida política de Atenas y el desencanto que sufrió, su desilusión con el régimen dictatorial de los Treinta, a los que en principio apoyó, y su consternación ante la condena de Sócrates bajo la restaurada democracia:

> Era imposible hacerlo sin contar con amigos y colaboradores dignos de confianza; encontrar quienes lo fueran no era fácil, pues ya la ciudad no se regía por las costumbres y prácticas de nuestros antepasados, y adquirir otros nuevos con alguna facilidad era imposible; por otra parte, tanto la letra como el espíritu de las leyes se iba corrompiendo y el número de ellas crecía con extraordinaria rapidez, de modo que yo, que en un primer momento estaba lleno de entusiasmo por dedicarme a la política, cuando volví mi atención a la vida pública y la vi arrastrada en todas direcciones por toda clase de corrientes, acabé por verme atacado de vértigo, y si bien no prescindí de reflexionar sobre la manera de poder introducir una mejora en ella, y en consecuencia en la totalidad del sistema político, sí dejé, sin embargo, de esperar sucesivas oportunidades de intervenir activamente; y terminé por adquirir el convencimiento con respecto a todos los Estados actuales de que están, sin excepción, mal gobernados, y me vi obligado a reconocer, en alabanza de la verdadera filosofía, que de ella depende el obtener una visión perfecta y total de lo que es justo, tanto en el terreno político como en el privado, y que no cesará en sus males el género humano hasta que los que son recta y verdaderamente filósofos ocupen los cargos públicos, o bien los que ejercen el poder en los Estados lleguen, por especial favor divino, a ser filósofos en el auténtico sentido de la palabra (325d-326b).

En estilo esta carta reproduce de cerca el de Platón en el supuesto momento de su elaboración; de todas formas su autenticidad ha sido atacada de nuevo recientemente, sobre todo porque contiene errores en cuanto a hechos. Una larga sección sobre metafísica también ha sido criticada, no por vez primera, como no platónica; otros defienden su autenticidad. Ciertamente es un pasaje sorprendente para haber sido insertado por el propagandista político que los escépticos críticos suponen falsificó la carta poco después de la muerte de Platón; pero fue, si existió, un impostor de rara habilidad y destreza.

Si es obra de un propagandista, la carta se convierte en una fuente menos fiable para la biografía de Platón. Pero incluso si la escribió él mismo, las memorias de un anciano, teñidas por el deseo de autojustificarse, pueden ser menos fidedignas de lo que nos gustaría asumir. De todas formas, una implicación temprana en la vida pública encaja bien con la preocupación recurrente que sus escritos muestran en lo que se refiere a problemas de organización social y política. La carta no contempla, sin embargo, presumiblemente por ajeno a su tema, lo que debió de ser un temprano y simultáneo interés por las cuestiones filosóficas en boga, y aunque habla emotivamente del carácter y la muerte de Sócrates, no hace ningún intento por evaluar su influencia intelectual.

LA FORMA ESCOGIDA POR PLATÓN: DIÁLOGO

Las obras de Platón, aparte de la *Apología* y las *Cartas* que sean auténticas, son todas diálogos, en ninguno de los cuales él mismo es interlocutor. Pero casi todo el mundo concuerda en que «Sócrates» expresa sus opiniones a menudo, y que el «Visitante de Atenas» de *Leyes* es un débil disfraz. Es más dudoso que el «Visitante de Elea», en el *Sofista* y el *Político,* y «Timeo», en *Timeo,* puedan identificarse con exactitud con él. Con esta manera de escribir no se comprometía con la verdad de las conclusiones o la validez de los argumentos; ni necesitaba ser exhaustivo, como en un tratado; bastaba con ser sugerente. Pero no deberíamos aceptar demasiado fácilmente que cuando «Sócrates» utiliza argumentos falaces, Platón siempre sabía que lo eran, o incluso que era consciente de todas las preguntas a las que algunos eruditos modernos intentan dar respuesta.

El diálogo tenía la ventaja de reflejar fácilmente los procedimientos exploratorios y críticamente destructivos de la investigación filosófica. También recordaba al Sócrates histórico, que había introducido el método de pregunta y respuesta, celebrado por Platón porque el asentimiento del que contestaba garantizaba de alguna manera lo correcto de cada paso del argumento. Para el lector moderno, acostumbrado a la exposición continua, las réplicas «Ciertamente», «Desde luego», «Eso es», «Sí», «Por supuesto», «Claramente», etc., pueden parecer ociosas, y Platón sabía que podían hacerse pesadas. Su «Sócrates» a menudo alega que no puede hacer los largos discursos que eran la

especialidad de los sofistas contemporáneos; de todas formas muchos de los diálogos evitan la poco artística monotonía, permitiéndole alternar entre el método de preguntas y respuestas y el de la exposición seguida. Una tercera razón para escribir diálogos era que le salían muy bien. Disfrutaba contrastando a Sócrates con los sofistas y saboreaba la batalla de argumentos en la que Sócrates vencía a sus oponentes. Al mismo tiempo le divertía trazar ridículas imágenes de hombres famosos que habían sido contemporáneos de Sócrates y componer delicadas parodias sobre sus estilos literarios.

Las más de las veces utilizaba la forma más sencilla, que no transcribe más que las palabras de los participantes, proporcionando un drama conversado que podía representarse, y que se puede concebir lo fuera en alguna ocasión. Otra variedad, una conversación contada, normalmente por Sócrates mismo, en un monólogo (siguiendo a veces a un diálogo introductorio), permite acción y comentario, que pueden articular el argumento. Pero a veces la acción y el escenario parecen estar ahí por cuenta propia; el método es el que habrán de utilizar más tarde los novelistas. Así en *Protágoras,* Sócrates, encontrándose por casualidad con un amigo, revela que se ha encontrado con el gran sofista. Al pedirle que se siente y cuente su historia, narra cómo antes del amanecer de aquella mañana su joven amigo Hipócrates había irrumpido en su casa y anduvo a tientas hasta la cama; estaba demasiado emocionado ante la perspectiva de encontrarse con el famoso Protágoras para esperar hasta el despuntar del día. Sócrates había dominado su excesiva prisa, pero le hizo alguna pregunta a medida que paseaba por el patio. Pronto hubo luz suficiente para ver al joven sonrojarse cuando fue obligado a conceder que lo que Protágoras podía enseñarle era a ser sofista. Por último habían ido a la casa donde Protágoras vivía, y quedaron de pie ante la puerta, acabando una discusión:

> Parece que el portero, un eunuco, nos estaba escuchando y, posiblemente, andaba irritado, por la multitud de sofistas, con los que acudían a la casa. Ya que, apenas golpeamos la puerta, al abrir y vernos, dijo: «¡Ea, otros sofistas! ¡Está ocupado!». Y al mismo tiempo, con sus dos manos, tan violentamente como era capaz, cerró la puerta (314d).

Pero por fin les dejan entrar y Sócrates describe la gran reunión del interior: Protágoras paseando arriba y abajo seguido de una cola de admiradores que se dividían cuando él daba la vuelta y volvían a juntarse tras él, Hipias sobre una silla alta, contestando a preguntas sobre astronomía, mientras la voz profunda de Pródico salía retumbando ininteligible de la despensa en la que se había alojado.

Dos diálogos más tienen una elaboración extraña. El *Banquete* es una narración de segunda mano y *Parménides* de tercera. Los motivos de Platón para este procedimiento son oscuros; uno de ellos pudo ser el deseo de explorar la técnica correspondiente. En *Parménides,* uno de los intermediarios del registro de una discusión, que no es nunca fácil y finalmente requiere una atención

suma y transmisión verbal exacta, es un hombre descrito como interesado principalmente en los caballos. Este informador improbable puede estar pensado como advertencia humorística contra la consideración de que el diálogo tenga cualquier verdad histórica, pero cuando el narrador del *Banquete* insiste en que ha comprobado una y otra vez los detalles con su informador, el objeto tiene que ser detener el escepticismo del lector.

A medida que el tiempo avanzó, Platón disminuyó su carácter dramático y aumentó el filosófico. En la *República* lanza imprecaciones contra los poetas que pintan los fracasos de los hombres, y después los personajes inmorales y vanidosos desaparecen de su obra. Con *Fedro* y *Teeteto* vuelve al modelo sencillo de discursos sin marco. En sus escritos últimos el diálogo se convierte sobre todo en una cuestión de forma y la caracterización se hace mínima. En *Timeo* y *Critias,* después de la introducción, uno de los interlocutores retiene la palabra, y en las *Leyes,* el visitante de Atenas a veces pronuncia largos discursos, por ejemplo todo el libro 5, sin ninguna interrupción de sus acompañantes.

Esta renuncia —¿o era esta decadencia?— a los rasgos dramáticos originales plantea sentimientos de añoranza en el lector moderno, pero concordaba con la filosofía de Platón. Aunque sentía hondamente el encanto de Homero, le desterró, y con él a todos los escritores de tragedia y comedia, de su Estado ideal. Las únicas formas de poesía que permitiría serían himnos a los dioses y encomios de hombres nobles. Creía que uno se asimilaba necesariamente a los personajes que representaba; no sólo los actores, sino también el público, animado a simpatizar con las caídas y desgracias de personas imperfectas retratadas en los poemas épicos o los escenarios, quedarían dañados moralmente por su participación. El mundo transitorio, incluso, que el poeta «imita», es en sí no más que una imagen de la verdadera realidad, del que su mundo debe de estar a buena distancia.

Pero por mucho que Platón no confiara en los poetas, como hombres que no entendían ni lo que hacían ni cómo ejercer una influencia total sobre sus oyentes, vio que extraían su poder de alguna fuente irracional misteriosa:

> Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos *(Fedro,* 245a).

En *Fedro,* «Sócrates» desprecia el valor de toda obra escrita; dice que no será un intento serio que un hombre que tiene conocimiento las escriba

> con agua, negra por cierto, sembrándolas por medio del cálamo, con discursos que no pueden prestarse ayuda a sí mismos, e incapaces también de enseñar adecuadamente la verdad... más bien, los jardines de las letras, según parece, los sembrará y escribirá como por entretenimiento; y al escribirlas, atesora

> recordatorios, para cuando llegue la edad del olvido, que le servirán a él y a cuantos hayan seguido sus mismas huellas (276c-d).

Aquí puede haber un elemento irónico, pues gran parte de la obra de Platón es profundamente seria; pero consideró a la filosofía escrita, necesariamente estática e incompleta, como un débil instrumento comparado con la prolongada comunión oral de almas simpatizantes, única que podía llevar a la visión de las más excelsas verdades. Pero la palabra escrita podía proporcionar una introducción para aquella vía mejor, a pesar de ser a veces enigmática e inasequible.

LOS PERSONAJES DE PLATÓN

El «Sócrates» de los diálogos es desde el principio una creación literaria, aunque debe de conservar muchos rasgos del personaje histórico. Éstos incluyen la negación de que posee el conocimiento, la crítica destructiva de las opiniones de otros hombres, el hábito de argumentar por analogía, y una creencia en el supremo valor de la bondad moral, que ve como una función del conocimiento, de manera que el vicio tiene que deberse a la ignorancia. Algunos incidentes, también, serán históricos; es bastante probable que el Sócrates real rechazara una oferta de amigos ricos para disponer su evasión de la cárcel *(Critón),* aunque no tiene por qué deducirse que lo hiciera basándose en que un ciudadano ha aceptado un contrato para obedecer las leyes tal y como son. Pero con el tiempo la imagen cambia: «Sócrates» se hace cada vez más positivo, más didáctico, y presenta como certezas creencias que ningún erudito competente permitiría que el personaje histórico hubiera mantenido.

El ejemplo crucial es la doctrina metafísica de las Ideas, de la que Platón estuvo convencido en algún momento y que quizá no abandonó nunca. Según esto, el mundo sensible depende de un mundo trascendente inmutable de Ser verdadero; por ejemplo, todas las cosas hermosas son hermosas porque comparten o están modeladas sobre la eterna Idea de la Belleza o lo que es sólo Belleza, sin trastornos debidos a la asociación con nada transitorio. El alma inmortal ha visto estas ideas en una existencia en el otro mundo, y puede recordarlas y volver a capturar su memoria. La doctrina, esbozada en *Menón,* es expresada explícitamente por vez primera en *Fedón* y la *República,* y luego en *Parménides* presentada por un «Sócrates» joven, que se muestra incapaz de contestar a las objeciones planteadas por el filósofo eleático. Los eruditos no están de acuerdo acerca de la fuerza de esas objeciones; algunos piensan que Platón no encontraba soluciones satisfactorias, aunque convencido de que tenían que existir, mientras otros creen que estaba propugnando deliberadamente falacias para que sus lectores las detectaran.

Si «Sócrates» es una creación literaria, que utiliza algunos rasgos tomados del natural, debe de ser un error suponer que los otros personajes pretenden ser

retratos verdaderos. También de ellos se requiere que representen los papeles que Platón ha escrito para ellos en sus dramas filosóficos. Es posible que Ión no fuera tan imbécil como «Ión», o Gorgias tan reacio a la argumentación como «Gorgias». ¿Intentó de verdad Alcibíades seducir a Sócrates, y confesó su fracaso ante los demás? ¿O está pensada esta historia de Platón *(Banquete,* 217a-219c) para ilustrar el autocontrol de Sócrates y defender su memoria contra las calumnias de haber «corrompido a los jóvenes»?

Las mismas dudas afectan a la *Apología,* o *Defensa de Sócrates.* Como con la obra de Jenofonte del mismo título, no está claro en qué grado se basa en el recuerdo del discurso hecho por Sócrates en su juicio. Nadie puede dudar de que el lenguaje es de Platón; las frases tienen una elegante sencillez combinada con construcción y equilibrio artísticos que encandilan al lector. En cuanto al contenido, es de notar que se presta poca atención a la refutación de la acusación, y desde luego es posible que Sócrates prefiriera concentrarse en otros asuntos, decir que los poetas cómicos le habían creado mala reputación, explicar que Apolo le había confiado la tarea de desvelar la ignorancia de los satisfechos de sí mismos, insistir en que no había de temerse la muerte, sino sólo el hacer el mal. Pero para muchos lectores parece más probable que fuera Platón quien le hacía hablar así, para crear una imagen del hombre y su relación con la sociedad ateniense.

LOS PRIMEROS DIÁLOGOS

Platón empezó con diálogos que a menudo son llamados «aporéticos», porque conducen a una *aporía,* un callejón sin salida, un fracaso a la hora de contestar a la pregunta planteada. En varios casos Sócrates pregunta: ¿Qué es X? Sus interlocutores contestan primero dando ejemplos de X, y cuando se les muestra que eso no es lo que se pregunta, se muestran incapaces de encontrar una característica común satisfactoria. Así *Eutifrón* pregunta qué es la piedad; *Cármides,* qué es *sophrosýnē* (autocontrol, templanza, sensatez de mente); *Lisis,* qué es la amistad; *Laques,* qué es el valor. Sin embargo estos diálogos no son puramente negativos; ilustran la manera como debería operar un filósofo, contribuyen al retrato de Sócrates y presentan algunas de las creencias básicas de Platón sobre ética. *Laques,* uno de los más elaborados, muestra bien este extremo.

Aunque en la última parte de esta obra Sócrates hace oscilar la discusión hacia un intento infructuoso de descubrir lo que es el valor, ello surge de una pregunta inicial más amplia, es decir, cómo educar a nuestros hijos, un tema sobre el cual Lisímaco y Melesias buscan el consejo de Nicias, una figura respetada de la vida pública, y Laques, un soldado preclaro. Sócrates, cuando se le induce a ello, señala que primero debemos determinar el propósito de la educación: es excelencia de mente y de carácter; pero un hombre no puede enseñar la bondad a menos que sepa qué es la bondad. Platón expresa aquí

lo que considera verdades fundamentales. Pero también usa el diálogo para presentar a Sócrates como un hombre que posee cualidades admiradas en la sociedad ateniense: se comporta modesta y educadamente, animando a sus mayores a tomar la palabra. Laques y Nicias expresan ambos su sorpresa de que Lisímaco no les haya consultado nunca y están de acuerdo en que hablar con Sócrates es la mejor educación de la que pueden disfrutar sus hijos. Laques alaba dos veces su conducta en el campo de batalla, con la implicación de que el espíritu hace más que la técnica a la hora de hacer un buen soldado.

Desde el punto de vista intelectual, Sócrates está claramente en otro nivel que los demás, sobre los cuales Platón dejó que actuaran plenamente sus dotes de dramaturgo. El ingenuo y bienintencionado Lisímaco y su tímido amigo Melesias son contrastados con Nicias y Laques, que a su vez se oponen; Nicias habla *a priori* a favor de las lecciones de combate armado, mientras que la experiencia práctica de Laques muestra que cuando llega a las cosas reales el profesional fracasa ridículamente. Este último pronuncia entonces un discurso pomposamente divertido sobre su voluntad de aprender, después del cual Nicias y él disfrutan de la derrota del otro en su intento por definir la valentía.

DIÁLOGOS DEL PERÍODO MEDIO

Gorgias, probablemente escrito sobre la época de la visita originaria de Platón a Siracusa, es el primer diálogo predominantemente positivo: está ideado para contrastar la retórica y la filosofía, la búsqueda del poder político y la del conocimiento, el hacer el mal y la moralidad. Sócrates tiene tres interlocutores. Primero está Gorgias, el famoso viejo maestro de retórica, pomposo y estúpido, pero tratado educadamente. Luego interviene el joven Polo, un campeón fatuo de hipocresía; es tratado firmemente pero con repetidas declaraciones de amistad, y obligado a admitir, con una relativa buena gana, la verdad de las paradojas socráticas. Por último, Calicles, un opositor más temible, ha reflejado más profundidad sobre la moralidad y ha determinado que lo bueno debe identificarse con el poder y la autosatisfacción. Desprecia condescendiente la forma de vida de Sócrates y su manera de argumentar, y cuando se le derrota en la discusión, cae en una desagradable negativa a contestar. Sócrates afianza su victoria intelectual describiendo la vida que cree espera al alma tras la muerte, sujeta en su desnudez a un juicio infalible, condenada al castigo, reformador o disuasorio, por sus crímenes, o recompensada por su bondad en las Islas de los Bienaventurados.

Este pasaje es el precursor de las historias escatológicas o «mitos» que acaban *Fedón,* la *República* y la primera parte de *Fedro.* Están mucho más elaborados, y fascinan por la viveza de su imaginario escenario; algunos eruditos se han visto llevados por ello a ver una geografía concebida en serio en *Fedón.* El otro, el mundo incorpóreo, debe ser descrito simbólicamente en nuestro

lenguaje, que ha sido formado para adecuarse a nuestra vida física; Platón no creía que tuviera verdaderos prados terrenales o ríos de fuego materiales.

> Entonces marcharon todos hacia la planicie del Olvido, a través de un calor terrible y sofocante. En efecto, la planicie estaba desierta de árboles y de cuanto crece de la tierra. Llegada la tarde, acamparon a la orilla del río de la Desatención, cuyas aguas ninguna vasija puede retenerlas. Todas las almas estaban obligadas a beber una medida de agua, pero a algunas su sabiduría no las preservaba de beber más allá de la medida, y así, tras beber, se olvidaban de todo. Luego se durmieron, y en medio de la noche hubo un trueno y un terremoto, y bruscamente las almas fueron lanzadas desde allí —unas a un lado, otras a otro— hacia arriba, como estrellas fugaces, para su nacimiento.

Esta escena concluyente del mito de la *República* (621a-b) es una verdad de poeta, no una verdad literal de científico.

Pero para Platón estas historias eran esencialmente ciertas. Llegó a creer que podía probar sus suposiciones básicas, la inmortalidad y la reencarnación; su fe en que todo estaba divinamente ordenado y por tanto con el mejor orden posible implicaba un esbozo general de la vida del alma liberada; sólo los detalles tenían que ser suministrados por su imaginación y podían no ser más que «algo parecido» a la realidad. Algunos de estos detalles son alegóricos, pero estos mitos escatológicos no deben confundirse con alegorías puras como la caverna y sus prisioneros o el barco y su tripulación en la *República* (514a-517a; 488a-489a). Aquéllos no describen nada fuera de la experiencia en este mundo; son símiles de lo que ocurre o podría ocurrir en esta tierra, y aunque el símil puede ayudar a entender los acontecimientos, su propósito principal es implicar las emociones y el intelecto del lector.

Fedón entreteje muchos hilos, la imperturbabilidad de Sócrates enfrentada a la necesidad de acabar con su propia vida, la devoción de sus amigos, la inmortalidad del alma, el impedimento del cuerpo, la filosofía como vía de evasión de los sentidos a la actividad pura e impoluta de la mente. Platón admite la inspiración pitagórica de gran parte de esto haciendo que Fedón transmita el último día de Sócrates sobre la tierra a un pitagórico, Equécrates, y haciendo que Sócrates converse en esta ocasión con Simias y Cebes, dos jóvenes de Tebas, donde se habían encontrado con Filolao, un refugiado pitagórico de Italia. Sócrates ha de ser representado expresando sus creencias más hondamente sentidas: Simias y Cebes no son íntimos de mucho tiempo y las encontrarán nuevas. Son oyentes ideales, intelectualmente activos, simpáticamente escépticos, cuyas convicciones hasta aquí están sin formar. Sócrates es un anciano, cercano a la muerte: ellos tienen la vida por delante.

Formalmente la parte central del diálogo es un intento de probar la inmortalidad del alma. Pero este intento está inextricablemente mezclado con pasajes elocuentes que predican la fe en que su alma, que cuando está combinada con el cuerpo hace un ser vivo, es esencialmente intelectual, y que cultivar el intelec-

to es el único camino hacia la verdadera moralidad y la felicidad, ya sea en este mundo o en el más allá donde disfrutaremos de los cuidados de los dioses.

El acercamiento a la cuestión de la inmortalidad es gradual. Sócrates empieza defendiendo su afirmación de que el filósofo está preparado para morir; declara su creencia de que su alma sobrevivirá y conseguirá esa evasión de los sentidos para la cual su vida ha sido un entrenamiento; sigue contrastando la moralidad del filósofo, que comprende lo correcto de sus acciones, con la de los otros hombres, que son «morales» inmoralmente: el miedo les hace valientes y el deseo de placer les hace autocontrolados. Cebes exige pruebas de que el alma sobrevive. Esto proporciona el primer argumento a favor de la inmortalidad: la vida y la muerte constituyen un proceso cíclico sin fin; la vida debe proceder de la muerte, si la vida no está llamada a extinguirse. Además, todo aprendizaje es recuerdo: por ejemplo, la visión de objetos físicos aparente y temporalmente iguales nos recuerda la «Idea de Igualdad», o la Igualdad misma, absoluta, incorpórea e inmutable; debemos por tanto haberla visto en una existencia previa. Esto, combinado con el proceso cíclico, establece, se afirma, la inmortalidad del alma y su conciencia constante después de lo que llamamos muerte (76c-77d).

Esta «prueba» es presentada por medio de lo que pretende ser una argumentación lógica paso a paso, pero Platón probablemente reconocía que no era satisfactoria, pues hace que los tebanos sigan sin convencerse de que el alma no se dispersa con la muerte. (Pero aceptan su preexistencia, lo cual sugiere que él creía que había establecido la premisa de que el aprendizaje es recuerdo.) El intento de Sócrates, a modo de réplica, de mostrar que cuando un hombre muere su alma no se disipa, es emoción disfrazada de lógica; supone una lectura fácil, en contraste deliberado con lo que precede. Las almas y las Ideas, dice, son semejantes; ambas son no compuestas e invisibles: las almas, como las ideas, serán indestructibles. Esta parte acaba con un elocuente pasaje en el que Sócrates esboza el proceso del filósofo cuando se ve liberado de las ataduras del cuerpo y se prepara para encontrarse con la realidad divina del otro mundo (82c-83b).

Pero hay una inversión dramática. Simias señala que la armonía de una lira es invisible, pero destructible: ¿acaso no puede el alma ser una armonía deleble de constituyentes corporales? Cebes argumenta a su vez que el alma podría ser como un tejedor que se hace una serie de mantos que se gastan antes de que él los lleve, pero que morirá antes de usar el último manto. Así, el alma podría sobrevivir a varios cuerpos, pero al final es perecedera. Estas objeciones llenan a los presentes de consternación. Equécrates, igualmente afectado, interrumpe la narración de Fedón (88c); ello marca el nuevo giro que se emprende; a partir de ahora el argumento se hace más sostenido y exacto; el análisis moderno puede encontrar defectos en él, pero ya no son fáciles de detectar.

La teoría de Simias de que el alma es una armonía está dispuesta en torno a tres argumentos, uno complejo flanqueado de dos sencillos. Para tratar con Cebes, Sócrates dice que debe examinar todo el problema del llegar a ser y el perecer (95e). Esto es una excusa de prestidigitador para introducir un indicio de lo que Platón consideraba la tarea central de la filosofía. Sócrates empieza con un relato de sus experiencias cuando estudiaba «ciencias naturales» siendo joven. El resultado había sido descubrir que la ciencia podía decir cómo ocurrían las cosas, pero no por qué. Por tanto ha recurrido a un segundo método, que explica que las cosas tienen sus cualidades porque comparten una Idea. Sigue un oscuro relato de método lógico; probablemente Platón pensaba que, aplicado a las Ideas, proporcionaría una respuesta a la desconcertante pregunta de por qué [1].

Otra breve intervención de Equécrates (102a) marca la vuelta al tema inmediato. Un elaborado argumento, que ha planteado muchas discusiones en tiempos modernos, pretende mostrar que el alma no puede admitir la muerte, y, por tanto, es inmortal. Todos están convencidos, lo cual sugiere que Platón también estaba satisfecho del razonamiento, pero Sócrates refuerza la conclusión con un mito imaginario que simbólicamente insiste en la diferencia entre los dos órdenes de la realidad y subraya el significado para la conducta del presente de una vida futura, donde habrá castigos y recompensas, y donde los purificados por la filosofía serán transportados al mejor de los hogares. El diálogo concluye con un relato profundamente emotivo de los acontecimientos de los últimos momentos de Sócrates, tan vivo que es difícil caer en que Platón mismo no estuvo presente.

El *Banquete,* cercano en el tiempo a *Fedón,* es un contraste y un complemento. Sócrates es huésped de un grupo variado que se ha reunido para celebrar la victoria del dramaturgo Agatón en una competición de tragedia. Después de la cena se acuerda que cada miembro alabe a Eros. Después de unos cuantos discursos astutos pero artificiales de otros, Sócrates narra lo que alega oyó a cierta profetisa, Diotima. Eros no es un dios, sino un intermediario entre lo humano y lo divino. El amor a la belleza no es amor sólo a la belleza física, sino también a la del alma, y los amantes tratan de conseguir la excelencia en sus amados. Algunos hombres, los filosóficos, ven que hay un factor común en todo lo que llamamos hermoso y poco a poco llegan a contemplar a la Belleza misma, «pura, limpia, sin contaminar, no infectada por la carne humana y los humores y todo el resto del sinsentido humano, sino la divina Belleza misma» (211e). Aquí Alcibíades, alentado por el vino, interrumpe y

---

[1] La respuesta había de darse en la *República,* donde se afirma que todas las Ideas derivan jerárquicamente de la Idea del Bien. Platón reconoce sin ambages la prevalencia en este mundo del error y el vicio y la enfermedad, pero creía que en la naturaleza de las cosas las Ideas no podían encarnarse en ella plena o perfectamente. De ellas obtenía una medida de la bondad; mucho en ella servía a un propósito. Pero la perfección había de encontrarse sólo en el mundo ideal del pensamiento, un mundo inmutable en el que encontraba la única realidad verdadera.

se embarca en seguida en un elogio de Sócrates, que es tan feo como Sileno, pero de carácter encantador por la belleza suma de éste; esto es ilustrado por la historia mencionada más arriba del intento de seducirle y por los recuerdos de su aguante como soldado en la fría Tracia y de su valor en la retirada de Delion. La irrupción de un segundo grupo de juerguistas pone fin a todo orden en la fiesta.

En ningún sitio muestra Platón mayor habilidad como escritor. Incidentes inolvidables dan vida a la escena y a la vez caracterizan a los actores: el arranque de pensamiento abstracto de Sócrates antes de entrar en casa de Agatón, el ataque de hipo de Aristófanes provocado por el exceso en la comida y la bebida, la entrada de Alcibíades, que con confianza de borracho asume las acusaciones, consentido por los demás; finalmente Sócrates, el único hombre que permanece sobrio, discute con Agatón y Aristófanes debajo de la mesa, obligándoles a reconocer, contra toda la experiencia contemporánea, que el mismo hombre sabría escribir igual comedias que tragedias. Los primeros discursos están escritos cada uno en su propio estilo, sin faltar toques de parodia: Fedro es un tradicionalista ilógico, Pausanias un hipócrita sofista y sensual, Erixímaco un científico pedante y pomposo, Aristófanes un imaginativo festivo, Agatón un seguidor de Gorgias que usa palabras más por su sonido que por su significado. El discurso de Sócrates es de un nivel intelectual más alto y efectivo por su elocuencia carente de toda afectación; los motivos para adscribir su tema a una profetisa se han explicado de maneras variadas: puede que fueran más de uno; pero el resultado es rodearlo de un aura de revelación y autoridad.

El estilo muestra que *República,* 1, incluso si ha sido ligeramente adaptado para encajar en su posición actual, fue empezado algunos años antes que el resto; había de ser un diálogo «aporético» típico; Sócrates obliga a un oponente rudo y evasivo, el sofista Trasímaco, a conceder que es mejor ser justo que injusto, pero desprecia la conclusión recordando que han fracasado a la hora de definir la justicia. (La palabra griega δικαιοσύνη cubre toda conducta correcta mientras afecte a otros.)

República 2 arranca de un nuevo punto: los hermanos de Platón, Glauco y Adimanto, exigen pruebas de que ser justo es el mejor camino, incluso si ello lleva al desastre y la injusticia es coronada por el éxito. Sócrates, sugiriendo que será más fácil reconocer la legislación en general del Estado, construye una sociedad imaginaria: primero un primitivismo idílico, marcado por una división estricta del trabajo, un principio conservado en la sociedad complicada pero ordenada que sigue. En ésta habrá tres divisiones, dos constituidas por los «guardianes», que forman una defensa profesional; de estos soldados se eligen «guardianes» en un sentido más estricto, que rigen la sociedad en virtud de su conocimiento y su comprensión. La tercera división representa todas las demás funciones de la comunidad. El alma humana se divide de una manera similar: es parte razonamiento, parte espíritu, parte apetito. Una sociedad justa

es aquella en la que cada división cumple con su cometido, y un hombre justo aquél cuyas partes del alma hacen lo que les es propio. Los hombres difieren: la mayoría, que constituye la tercera división de la sociedad, serán guiados por el deseo de adquisición y de placer; éste debe ser controlado por los otros elementos que los componen, que hay que guiar por medio de la educación. Los soldados son movidos por su espíritu y amor a la distinción, los dirigentes por el intelecto y el amor a la verdad; en los tres órdenes, el apetito debe apartarse de la gratificación sensual hacia el honor y el conocimiento; no se les permitirán las posesiones materiales, pues el preocuparse de ellas les apartaría de sus tareas propias.

Ahora Sócrates se encuentra con una triple oleada de problemas: 1) entre los guardianes, las mujeres deben hacer todo lo que hacen los hombres; 2) entre ellos la familia debe ser abolida, para evitar un conflicto de lealtades; 3) ¿cómo es posible una sociedad así? La réplica, que sólo es posible si los dirigentes son filósofos, es la respuesta a una pregunta hasta ahora evitada, a saber cómo pueden los guardianes *saber* qué medidas tomar. El filósofo procede a partir del mundo sensible cambiante hacia la aprehensión de las Ideas inmutables, y por fin aprehenderá la Idea del Bien, de la que pueden deducirse todas las demás. Un hombre que sabe qué es el Bien siempre sabrá lo que es bueno. De esta metafísica depende no sólo la posibilidad sino también lo correcto del Estado de Platón. En consonancia, llena los libros centrales. Los siguientes, 8 y 9, son la contrapartida de 2-4, que esbozaron la formación de una sociedad ideal. Dan una imagen brillante, no histórica pero llena de detalles sugeridos por la historia, de la decadencia del Estado ideal a través de la «aristocracia» o el dominio interesado de los hombres mejores, la oligarquía, y la democracia, a la tiranía o despotismo. Se describen vivamente los tipos correspondientes de hombres: los inferiores, los «tiránicos», regidos por un horroroso monstruo de deseos, disfrutan de breves placeres ilusorios cercados por un miedo constante, mientras que el hombre justo es ordenado, y al obedecer a la razón obtiene el placer posible más auténtico. Así Sócrates contesta al reto original, pero aún queda otro libro, que equilibra al primero pero es más profundo.

Tras una vuelta, ahora basada en su metafísica, a un ataque anterior a la literatura en boga, Sócrates usa un argumento nuevo para mostrar que el alma es inmortal; por tanto, puede confiar en que la justicia será recompensada y la injusticia castigada en el mundo futuro. Una larga historia a modo de conclusión, narrada por un visitante imaginario de ese mundo, refuerza su afirmación e insiste en la responsabilidad del alma sobre su propio carácter y sobre muchas de las circunstancias que está destinada a encontrar en la tierra.

La *República* es una obra de asombrosa riqueza; plantea y relaciona cuestiones fundamentales relacionadas con la sociedad, la psicología, la educación y la metafísica; su tratamiento de éstas muestra gran variedad e imaginación dentro de su estructura clara y equilibrada. Abundan los pasajes memorables; por ejemplo, la pregunta de quién sería justo si poseyera el anillo de Giges,

que podía conferir la invisibilidad (359d), la crítica de la medicina contemporánea por mimar a inválidos inútiles (406b-d), o el descubrimiento de que ningún Estado existente es un solo Estado, sino al menos dos, el pobre y el rico (422e). Especialmente llamativa es la prevalencia de la imaginería, que va de las simples comparaciones, como la de la democracia con un manto de fantasía bordado con todo tipo de flores (557c), a imágenes plenamente trabajadas, como la del barco del Estado con su tripulación belicosa e ignorante, a la que sólo preocupa ganar el favor de su noble pero miope amo (488a-e), o de la caverna con sus prisioneros que sólo ven sombras proyectadas por ejemplares de los animales que viven en el mundo exterior (514a-517a). Hoy algunas de las respuestas de Platón parecen falsas y algunas de sus consiguientes recomendaciones repugnantes, pero plantean un reto para descubrir dónde se equivocaba; no proporcionan una razón para negar la riqueza de las verdaderas observaciones, las propuestas constructivas y las fértiles ideas que ofrecía.

LOS ÚLTIMOS DIÁLOGOS

Teeteto es el primero de una serie de diálogos más interesantes para la filosofía que para la literatura. Aunque aún contienen analogías memorables e imágenes notables, el tono ahora es menos variado y el escrito se va haciendo cada vez más amanerado. Mientras que en los diálogos anteriores hay un arte que oculta el arte, dando al lector la ilusión de que asiste a la charla espontánea de hombres cultos, en estas obras últimas hay mucho más que está manifiestamente calculado en el orden de las palabras y en la estructura de las frases. Una artificialidad inadecuada en el diálogo aparece por primera vez en el *Sofista:* Platón empezaba a evitar el hiato, es decir, que evitaba el situar una palabra acabada por vocal no elidible ante otra palabra que empezara por vocal; ésta era una elegancia que no desdeñó aprender Isócrates.

El *Sofista* y el *Político* muestran otro cambio en que Sócrates ya no dirige la discusión; esta parte la lleva un «visitante de Elea» sin caracterizar, siendo Elea el hogar de la metafísica y la dialéctica. No podemos más que adivinar quién habría tenido el papel dirigente en *El filósofo,* un diálogo concluyente que Platón pretendía escribir pero que no llegó a hacerlo, aunque hay una razón para creer que habría sido Sócrates, que una vez más es dominante en *Filebo,* diálogo preocupado por definir el placer y sus relaciones con la inteligencia y el bien. Aquí, aunque es sólo una sombra de su viejo ser hablando en un estilo altamente artificial, aún reconocemos a Sócrates.

Si la opinión mayoritaria es correcta, después de abandonar *El filósofo,* Platón se embarcó en otro esbozo destinado a no completarse, una trilogía, *Timeo, Critias* y *Hermócrates. Critias* fue empezado: tenía que contar una historia de cómo la primitiva Atenas, organizada como el Estado ideal de la *República,* había rechazado una invasión de Atlántida, una isla de gran riqueza

y poderío militar; pero luego ambas habían perecido en un cataclismo natural. *Hermócrates* nunca fue escrito, pero se ha supuesto que como *Leyes*, 3, habría tratado del crecimiento histórico de una nueva civilización y quizá sugerido reformas posibles en el escenario de la época de Platón. *Timeo* se conserva, un relato del universo físico dentro del cual el hombre debe vivir y construir sus sociedades. Timeo, probablemente una persona inventada, es un filósofo y político de Locros de Italia, aparentemente utilizado para presentar las opiniones y suposiciones del propio Platón que no podían ponerse apropiadamente en boca de Sócrates. Declara que lo que dice no es más que «una historia probable»: no se puede dar ninguna explicación científica exacta del mundo físico, puesto que está en cambio constante, un reflejo cambiante de otro mundo de ser permanente, y que sólo es aprehensible por nuestros sentidos, de los que no nos podemos fiar. La historia está forjada como una cosmogonía: el mundo había sido creado por un artesano divino, que trabajaba a partir del modelo eterno. Pero según la tradición de la Academia, esto era sólo un artificio de exposición [2]: el mundo no había tenido principio, y el artesano debe ser interpretado como la representación mítica de la racionalidad y bondad que hay que encontrar en él.

Timeo es una obra de destacado poder imaginativo; podemos citar como ejemplo su análisis de los factores que subyacen en el mundo material y la descripción del cuerpo humano y su influencia sobre las operaciones del alma humana.

> Cuando en un individuo los humores que proceden de la pituita agria o salada, o bien los humores que son ácidos y biliosos, luego de haber andado errantes por todo el cuerpo, no encuentran por donde ser exudados al exterior y cuando, enrollando en el interior sus volutas, se mezclan y funden sus vapores con los movimientos del alma, producen en el alma gran diversidad de enfermedades, más o menos grandes y más o menos numerosas. Se arrojan sobre los tres lugares en que se halla emplazada el alma y, según sea el que ellos atacan, dan lugar a todas las variedades de la tristeza, de la pena, de la audacia, de la cobardía, de la negligencia y, finalmente, de la pereza intelectual.
>
> Por lo demás, cuando los hombres que están de esta manera mal constituidos forman un gobierno malo, cuando en las ciudades se alimentan intenciones torcidas, sea en público, sea en privado, y cuando esos hombres han recibido en su juventud enseñanzas totalmente inadecuadas para curar esas enfermedades que padecen, entonces todos, malos como somos, venimos a serlo por acción de dos causas de hecho independientes de nuestra voluntad. Es preciso acusar de ello más a los padres que a los hijos, a los educadores más bien que a sus discípulos. Pero, en la medida en que ello sea posible, hay que esforzarse, por medio de la educación, del ejercicio y de la adquisición de conocimientos adecuados, por huir de la maldad y alcanzar la virtud, que es su contrario (86e-87b).

---

[2] Aristóteles, *De caelo*, 279b32; Proclo, *in Timaeum*, 84 E y sigs.

El lenguaje del *Timeo,* aunque no es sencillo, es claro y efectivo; los puntos oscuros se deben al tema más que al estilo. El libro tuvo una gran influencia durante toda la Antigüedad, y, a través de la versión latina de Calcidio de la primera parte, durante la Edad Media.

Las *Leyes,* también una obra popular entre los platonistas posteriores, sufre hoy en comparación, cierto desprecio. Hay obstáculos para su apreciación. Sin revisar todavía a la muerte de Platón, es demasiado larga y repetitiva; el artificial orden de palabras, a menudo diseñado para poner en relieve determinados términos, se hace tan irritante como el uso constante de la cursiva en un libro moderno, y no es menos cansado cuando se emplea para provocar la yuxtaposición de dos o tres formas gramaticales distintas de la misma palabra. A menudo es difícil determinar el significado tras una nube de verbosidad o seguir el curso de una discusión en exceso tortuosa. Sin embargo, las *Leyes* contiene materia de interés grande y variado, ya que Platón exhibe no sólo sus prejuicios sino también los frutos de su larga experiencia y sus creencias más esenciales; además ilustra muchos de los problemas que enfrentaron a la sociedad del siglo IV.

El diálogo está situado en Creta, mientras los participantes, tres ancianos, caminan desde Cnosos hasta la caverna sagrada. Son un visitante de Atenas, un espartano y uno de Cnosos, que es uno de los diez hombres escogidos para hacer una constitución para una ciudad-estado que se va a establecer en un tramo de territorio desierto. Este deber no se revela hasta pasada una cuarta parte del diálogo; después de ello el trío se ocupa de las leyes que gobernarán la nueva comunidad. Sólo una pequeña parte de éstas son establecidas en forma de lo que podrían considerarse estatutos; usualmente el ateniense, que domina la conversación, sólo describe su contenido, con más o menos detalle, inmerso en un relato extenso de los propósitos de las leyes, vistas como dedicadas a lograr la estabilidad del Estado y la bondad moral de sus ciudadanos.

Unos pocos rasgos de este Estado tienen atractivo hoy: una tajante limitación de la riqueza, y la misma educación para niños y niñas; los hombres y las mujeres deben compartir todas las ocupaciones. Pero todo el trabajo servil o la artesanía manual, toda ocupación exclusiva, como dar clase en una escuela, debe ser llevado a cabo por extranjeros sin privilegios o esclavos severamente disciplinados. Los ciudadanos administran sus granjas, pero pasan mucho tiempo en el adiestramiento militar o el ejercicio físico con vistas a la guerra. Las luchas incesantes entre los griegos del siglo IV dejaban claro que un Estado debía defenderse para sobrevivir, pero era más importante para Platón que este entrenamiento pudiera desarrollar el autocontrol y el desprecio de los placeres físicos y del dolor. Era consciente de que las sociedades cambian, pero lo lamentaba, «el cambio siempre es sumamente peligroso» (797d), y por tanto había que esforzarse para limitarlo: «la tradición y las buenas costumbres son los remaches de la sociedad» (793d); incluso hay que establecer los juegos de los niños. El viaje innecesario al extranjero está prohibido, y la literatura estric-

tamente censurada; pero el llamado Consejo Nocturno, una corporación de cincuenta o más miembros que se reúne antes del amanecer, es informado de las prácticas de los países extranjeros y puede introducir cualquier innovación buena que éstas puedan sugerir. Hay una elaborada estructura de magistraturas y comisiones para conservar el orden, pero son escogidas por un sistema en el que la elección popular y el uso del sorteo tienen un papel auténtico; los ciudadanos son estrictamente controlados, pero ellos mismos imponen ese control.

PLATÓN, AUTOR LITERARIO

Es posible que el diálogo filosófico sea invención de Platón; desde luego fue él quien dio la pauta para que se estableciera como forma literaria, y nadie le ha igualado en su utilización. Sus sucesores en la Antigüedad tendieron a hacer de él un marco para discursos establecidos, a veces opuestos unos a otros, como los de los abogados en una corte de justicia, a veces explorando distintas facetas de un problema, un método que el mismo Platón había iniciado en la primera parte de su *Banquete*. Desde luego, en sus últimos escritos había reducido la variedad de aquellos medios que dan tanto encanto a las obras del primer período; pero no los abandonó por completo, ni fueron dejados de lado tampoco del todo por los escritores de diálogos posteriores.

La habilidad de Platón con el lenguaje fue admirada tanto por antiguos como por modernos. Podía escribir de una manera que tiene la apariencia o la ilusión del discurso culto cotidiano, utilizando un vocabulario sin pretensiones, numerosas partículas y anacolutos realistas. Dionisio de Halicarnaso pensó que se detectaba en él un elemento arcaico *(Ad Gnaeum Pompeium,* 2, 4); si tenía razón, Platón hubiera podido justificarlo, pues sus personajes pertenecían a una generación anterior a la suya. Desde este nivel el estilo podía elevarse, a veces por fases apenas perceptibles, a la prosa poética, en la que el vocabulario elevado, las perífrasis, las metáforas y sobre todo el símil, tenían su papel. Algunos críticos antiguos, de los cuales no fue Dionisio el primero, atacaban esto, dando importancia a la distinción convencional entre géneros y sus estilos propios. Sus críticas están mitigadas por una insensibilidad intermitente. «Riqueza dorada» no es sólo un precioso sinónimo de «oro» *(Leyes,* 801b, «Longino», *Subl.,* 29) sino que tiene un matiz despreciativo, y algunos pasajes de *Fedro* que condenan por «ditirámbicos» fueron creados para provocar una sonrisa. No es por usar artificios familiares en poesía para divertir a sus lectores o para enriquecer su significado por lo que habría que atacar a Platón, sino por los amaneramientos que infectan su obra tardía, cuando juega con las palabras en aras sólo del juego.

Un rasgo chocante del vocabulario de Platón es la utilización escasa de términos técnicos. Escribió griego, no griego de filósofos. A la hora de establecer conclusiones ello tiene sus desventajas, puesto que la ambigüedad de

los términos comunes deja dudas sobre qué es exactamente lo que estaba intentando decir; por otra parte, la ambigüedad, si se reconoce, es un medio excelente de provocar el pensamiento, objetivo a menudo tan importante para él como el de impartir sus propias ideas.

Al mismo tiempo el vocabulario de Platón no es sólo el del discurso vulgar ático o el de la prosa ática. A medida que envejece, ello se va haciendo más claro. Hay palabras de la poesía, compuestos y derivados que es posible que inventara él mismo, y palabras que pudo aprender de amigos o de escritores no áticos (un ejemplo sencillo es la locución τί μήν, que expresa afirmación enfática, que es posible que proceda de Sicilia). Esta riqueza de vocabulario y la ausencia de jerga son dos virtudes de estilo que hacen que la lectura de Platón sea fácil y atractiva incluso para el profano en filosofía.

La facilidad de la lectura es también fomentada por las llamativas y memorables ilustraciones y analogías que Platón encontraba para sus opiniones; una imagen procedente del mundo de los sentidos ayuda al lector a entender lo inmaterial. Los ejemplos son numerosos: la comparación del alma con un auriga que conduce dos caballos mal emparejados *(Fedro,* 253c-254e), el intento de explicar el error por la imagen de la jaula de pájaro *(Teeteto,* 197d-200c), o la comparación del efecto de la conversación de Sócrates con el torpor causado por la pastinaca *(Menón,* 80a). De la *República* procede la historia de los hombres nacidos de la tierra con oro, plata y bronce dentro, que ilustra la realidad e importancia de las diferencias genéticas (414d-417b), o el extraño animal, en parte humano, en parte león, en parte monstruo de muchas cabezas, que representa el alma del hombre (588c-589b). Incluso más frecuentemente da vivos ejemplos para ilustrar las generalizaciones: éstas hacen que sintamos que su filosofía está firmemente anclada en la experiencia.

Otro artificio común es la introducción de un orador imaginario, que plantea objeciones o expresa opiniones que los interlocutores de Sócrates no podrían haber planteado o expresado, o pone una dificultad que el interlocutor piensa que puede vencer, como cuando Cebes en *Fedón* ve que el argumento de Sócrates puede ser amenazado por la analogía de un tejedor y sus mantos con el alma y su cuerpo. Pero cuando en *Critón* las Leyes personificadas argumentan que el ciudadano les debe obediencia hasta que sean cambiadas, la causa gana apoyo emocional porque procede de una fuente tan referenciada, y en el Libro 10 de las *Leyes* el argumento contra el ateísmo resulta de importancia práctica inmediata al ser dirigido hacia una juventud imaginaria que ha adoptado el punto de vista del ateo.

Un rasgo prominente de los primeros diálogos es su especial ironía. En su sentido estricto, la palabra griega *eironeia* significa autodesprecio. «Sócrates» repudia el conocimiento y a menudo afirma estar confundido o alarmado por el problema que tiene ante sí. Cuando luego pasa a encontrar incluso una solución parcial, hay una sensación de excitación, de descubrimiento y de triunfo final. Este autodesprecio inicial puede combinarse con una adscripción de

la sabiduría o alguna otra virtud al interlocutor. Claramente «Sócrates» debe entonces considerarse como que habla fingidamente, lo cual sugiere que su propio autodesprecio no debe tampoco considerarse completamente auténtico. El interlocutor acepta confiado las halagüeñas estimaciones de su capacidad, y podemos disfrutar de su desencanto cuando demuestra que es como arcilla en manos de los demás.

Si se entiende la ironía en el sentido más amplio de decir con cara seria lo que no debe tomarse en serio, también la encontramos. Por ejemplo, en la *República* hay un misterio matemático que determina el número que, de alguna manera no explicada, es la clave del apareamiento correcto (546a-d), o la prueba de que la verdadera vida del rey es 729 veces más placentera que la del tirano (587e). *Menéxeno* es la más enigmática de las obras de Platón. La mayor parte es un discurso fúnebre compuesto para ser pronunciado en 386, en honor de los muertos atenienses en la guerra; siguiendo el modelo tradicional, esboza y exagera las glorias de la historia de Atenas hasta aquel año y acaba con exhortaciones para que los vivos sean dignos de su herencia. Pero el diálogo que lo encierra lo pone en boca de Sócrates, que alega que lo acaba de oír de Aspasia, la amante de Pericles. El Sócrates histórico murió en 399; ¿qué tramaba Platón? Decir que una parodia de los oradores no es suficiente. Indudablemente hay parodia, tanto en contenido como en estilo, aunque si hemos de fiarnos del texto de Cicerón, no fue observada en la Antigüedad: en su tiempo el discurso era recitado anualmente en Atenas (*Orator*, 151), y su última parte no contiene más que sentimientos admirables, aunque convencionales. Quizá Platón deseaba sugerir que los sentimientos admirables eran huecos si venían recomendados por falsedades y halagos. El filósofo debe distanciarse de los métodos del orador, y la ironía indudable del diálogo introductorio debe entenderse que hace que los lectores más inteligentes traten el discurso con cautela crítica.

El lector de Platón, si su preocupación es la verdad, nunca debería olvidar la cautela crítica. «Sócrates» no es Sócrates, pero tampoco es Platón; incluso en los últimos diálogos, en los que la mayor parte de lo que dice hubiera sido aprobado completamente por Platón, puede pronunciar lo que éste sabía que eran fantasías, o por otra parte puede fracasar al revelar o incluso indicar las profundidades del pensamiento de Platón. El lector que está preparado para despreciar estos problemas puede al menos disfrutar del encanto de la escritura a medida que construye el carácter de un Sócrates idealizado y expone las flaquezas o lo inadecuado o la corrupción de su oponente. Puede verse arrastrado por la ingeniosa variedad de tratamiento, a medida que la conversación toma giros nuevos e inesperados, que el humor alterna con la seriedad, y el lenguaje elevado con el coloquial. Entrará en el mundo imaginario del poeta, extraño y nada familiar en algunos aspectos, pero atractivo, accesible y lleno de placer.

XVI

ORATORIA

1. LOS INICIOS DE LA ORATORIA LITERARIA

El discurso aparece en la literatura griega desde su principio mismo como rasgo característico de la vida griega. Los debates de *Ilíada,* I y II, la embajada de *Ilíada,* IX, y el patético llamamiento de Príamo en *Ilíada,* XXIV, fueron citados a menudo por retóricos posteriores, mientras que la comparación en la *Ilíada* (III, 212-24) de la oratoria de Ulises y Menelao muestra una conciencia crítica de estilo y pronunciamiento en los albores de la literatura europea. Los poetas siguieron incluyendo discursos en sus obras. Fases importantes en la historia retórica son el *Himno a Hermes,* de Homero, que es aparentemente el primer ejemplo (verso 265) de argumentación a partir de la probabilidad, el principal argumento lógico de la oratoria griega, y la escena del juicio en las *Euménides* de Esquilo, que refleja el procedimiento judicial en Atenas justo antes del surgimiento de la oratoria literaria.

En la segunda mitad del siglo v, la oratoria se convirtió en género literario por derecho propio. Tenemos discursos de Gorgias, Antifonte y Andócides y testimonios de Tucídides, Aristófanes, Platón y otros escritores. Sin embargo, para entender la oratoria literaria es necesario primero revisar el desarrollo de la oratoria hablada en público en la vida política e intelectual del siglo v [1].

Tanto la teoría retórica griega como las técnicas conscientes de la oratoria parecen ser producto de la democracia según se desarrolló en Atenas después de las Guerras Médicas, especialmente después de las reformas de Efialtes (462 a. C.) y en Siracusa cuando la democracia sustituyó a la tiranía (467 a. C.). Según la tradición [2], la retórica fue «inventada» por un siciliano llamado Có-

[1] Estudios generales son los de Blass, 1887, I, 1-46; Jebb, 1893, I, CVI-CXXXIII; Navarre, 1900, 3-77, y Kennedy, 1963, 26-70.

[2] Cf. Radermacher, 1951, 11-35.

rax que enseñó a los siracusanos implicados en litigios ante tribunales democráticos cómo argumentar a partir de las probabilidades de sus situaciones. Fue seguido por Tisias, que pudo componer un pequeño manual de retórica ilustrando esa argumentación y explicando cómo presentar los hechos y pruebas efectivamente en una estructura sencilla como modelo. Esta estructura se convirtió en las cuatro partes usuales del discurso forense clásico: *prooemion,* o introducción, cuyo propósito es asegurar la atención, interés y buena voluntad del jurado; *diégesis,* o narración, que presenta el fondo y los hechos en un rápido sumario claro; *pistis,* o prueba de la pretensión del hablante; y *epílogos,* o conclusión, en la que resume el discurso y a menudo se intenta llegar a los sentimientos del jurado. Aunque la argumentación puede tomar sus premisas del testimonio de testigos u otros datos directos, es característico de la oratoria griega preferir argumentos basados en la probabilidad de la conducta humana: por adoptar el ejemplo tradicional [3], un hombre pequeño acusado de iniciar una pelea argumentaría que es improbable que hubiera iniciado una acción contra un hombre más grande y más fuerte. En fecha temprana se observó que existe un contra-argumento para el hombre grande que afirma que es improbable que hubiera iniciado nada cuando, a causa de su tamaño, inmediatamente sería acusado de iniciar la pelea. Esta argumentación parece haber gustado a los griegos como esencialmente racional. Relaciona una ocasión específica con la naturaleza del hombre y su situación y puede reducirse a un sistema que puede enseñarse, aprenderse y aplicarse. A la inversa, los griegos tendían a no creer en el testimonio de testigos o documentos, principalmente porque a menudo podían conseguirse por la fuerza o el soborno.

Una característica de la democracia griega, especialmente en Atenas, era la suposición igualitaria de que todo hombre hablase en defensa propia ante un tribunal. Si una persona sin experiencia en la oratoria pública era acusada de un crimen o se veía envuelta en pleitos, tenía básicamente tres opciones: podía estudiar el sistema *(téchne)* de un retórico como Tisias o sus numerosos seguidores, ya sea en persona o comprando una copia escrita de un manual, también llamado *téchne;* podía acudir a un escritor experimentado de discursos *(logógraphos)* y comprarle un discurso o parte de un discurso que luego podía memorizar y tratar de pronunciar por sí mismo, o podía comparecer e intentar balbucear lo mejor posible alguna explicación y luego presentar a un *synégoros* o abogado, ya sea un amigo o en algunos casos un orador profesional, que entonces atestiguaba por su carácter y presentaba argumentos por cuenta propia. Si el litigante era un menor, un extranjero o una mujer, él o ella no tenía más elección que confiar todo el asunto a un abogado. Ocasionalmente había un discurso suplementario *(epílogos),* un corto discurso pronunciado por un amigo en pro del litigante. Obviamente, estas posibilidades podían combinarse

---

[3] Cf. Platón, *Fedro,* 263b-d y sigs., y Aristóteles, *Ret.,* 2, 1402a17 y sigs.

de varias maneras [4], pero el logógrafo profesional rara vez se hacía, como podría esperar un observador moderno, consejero legal profesional. Debería apuntarse que el trabajo de un logógrafo era posible sobre todo porque la mayoría de los hechos de un pleito eran presentados y los datos anotados en una audiencia previa ante un magistrado. Lo que el jurado oía, y lo que proporcionaba un logógrafo, era un discurso que seleccionaba y disponía estos datos a beneficio de los mejores intereses del litigante. Había pocos careos [5], y no había instrucción por parte del juez o conferencias entre los miembros del jurado. Cada uno votaba en secreto basándose en su impresión sobre los dos oradores.

Un rasgo distintivo de los jurados atenienses era su tamaño, con un mínimo de 201 miembros, siendo común 501 y existiendo aún mayores [6]. Un público democrático de este tamaño, que carecía de educación legal especializada o de interés por la misma, fomentó el desarrollo de la oratoria que ponía más énfasis en la presentación del personaje o la provocación de emociones que en el argumento técnico sobre los detalles de la ley. Esta oratoria era inherentemente artística y su surgimiento en forma literaria no es por tanto sorprendente. La oratoria judicial artística tenía su contrapartida deliberativa en discursos ante la Asamblea democrática. Aunque otros Estados imitaron la democracia ateniense, está claro que la oratoria artística, literaria, tanto judicial como deliberativa, era un fenómeno ateniense. Ni siquera Siracusa prosiguió una tradición significativa tras la época de Tisias.

Aristóteles y sus sucesores dividen la oratoria en tres tipos: *simbuléutica* o deliberativa, que se ocupa básicamente de predecir acciones futuras; *dicánica* o judicial, preocupada básicamente de afirmar la justicia de acciones pasadas, y *epidíctica,* la oratoria de la alabanza y la censura o de la exhibición sofística, a menudo pronunciada en ceremonias públicas *(panegyris,* de donde «panegírico»). La oratoria epidíctica del siglo v está representada hoy por *Elogio de Helena* y *Defensa de Palamedes* [7] de Gorgias y por fragmentos de sus otros discursos citados por escritores posteriores. La mayoría de los discursos epidícticos no fueron compuestos para ocasiones específicas, pero eran pronunciados por los sofistas como una exhibición, posiblemente en formas distintas en momentos distintos. Algunos trataban de cuestiones serias, pero otros eran *paignía,* o *jeux d'esprit,* en los que la diversión se combinaba con una exposición de argumentación y estilo. La edición y publicación de discursos como documentos literarios quizá pretendía hacer notar las habilidades de los sofistas y proporcionar a sus estudiantes modelos de sus técnicas. Así, en Platón encon-

[4] Lavency, 1964, examina con detalle los papeles del logógrafo, *synégoros* y cliente en los siglos v y IV a. C.

[5] A fines del siglo v y principios del IV, un litigante insiste ocasionalmente en el derecho a interrogar a su oponente: cf. Platón, *Apología,* 24c; Lisias, 12, 25, y 22, 5.

[6] Cf. Bonner y Smith, 1930, I, 223 y sigs.

[7] Cf. *supra,* cap. XIV; Radermacher, 1951, 52-66; Sprague, 1972, 40-63.

tramos a Fedro estudiando el texto de un *paignion* de Lisias. Entre los discursos de Gorgias había un *epitáphios* u oración fúnebre, una de las formas oratorias más características de Atenas. De hecho, los discursos de este tipo no se escribían para pronunciarse durante el funeral de un particular, como es el caso de la oratoria funeraria romana y cristiana, sino en funerales públicos anuales para los muertos en el campo de batalla el año anterior. La forma probablemente se originó a principios del siglo v y sirvió como conspicua expresión de los mitos patrióticos atenienses, usualmente dispuestos por orden cronológico, seguidos de una consolación. El discurso más famoso de éstos es por supuesto el atribuido por Tucídides a Pericles, pero un ejemplo más típico es el segundo discurso encontrado entre las obras de Lisias, compuesto a principios del siglo IV. Otra forma epidíctica característica está representada por el fragmentario discurso *Olímpico* de Gorgias, una temprana expresión de aquel sentimiento panhelénico que había de desarrollarse extensamente en los discursos de Isócrates en el siglo IV. Como hicimos notar en nuestro estudio sobre los sofistas, el estilo en prosa florida de Gorgias marcó permanentemente la oratoria epidíctica y ejerció cierta influencia sobre otras manifestaciones de prosa retórica.

ANTIFONTE

La oratoria judicial antes de 404 a. C. está representada en su mejor forma en seis obras de Antifonte, conocido en la historia como dirigente de la revolución oligárquica de 411 a. C., que le costó la vida. Tucídides le describe como la verdadera inteligencia tras el movimiento y destacado orador, pero que se mantuvo en la sombra porque por su inteligencia era sospechoso para el *demos,* «el único consejero capaz de ayudar a los implicados en acciones tanto en los tribunales de justicia como en la Asamblea» (8, 68). Era, por tanto, un logógrafo, del tipo descrito más arriba, que sin duda utilizaba su «ayuda» como forma de realzar su apoyo político. (Es posible, pero no seguro, que Antifonte el orador sea el mismo Antifonte «el sofista», autor de *Sobre la verdad)* [8]. Tres de los discursos de Antifonte escritos para casos de homicidio se conservan *(Discursos,* 1, 5 y 6). Las razones de la conservación y publicación de estos y subsiguientes discursos judiciales sólo pueden adivinarse: quizá Antifonte mismo deseaba hacer propaganda de su habilidad como escritor de discursos; quizá él o alguien más intentaron proporcionar modelos a los estudiantes de retórica; o quizá la conservación de algunos discursos se deba a clientes que los compraron y guardaron.

En términos de contenido y técnica, el aspecto más significativo de los discursos de Antifonte es el conflicto evidente en ellos entre las pruebas directas y la argumentación, que Aristóteles más tarde había de llamar prueba artística y prueba no artística. Antifonte puede por igual utilizar las pruebas o argumen-

[8] Cf. Sprague, 1972, 108-11.

tar en contra de ellas [9]. Aunque desde el punto de vista de un lector moderno quedan sin respuesta muchas cuestiones de hechos y legales, en las limitadas áreas de las que tratan los discursos tienen considerable agudeza. En el primer discurso, sobre la persecución de una madrastra acusada de envenenar al padre del demandante algún tiempo antes, el argumento central incluye el rechazo de los defensores a permitir que los esclavos de la casa sean torturados, la única manera que preveía la ley ática de que pudieran atestiguar. Esto es considerado como muestra de que los defensores no quieren que salga a relucir la verdad. En el sexto discurso, el orador, que había sido *choregos,* es acusado de la responsabilidad de la muerte de uno de los muchachos de su coro; utiliza el argumento opuesto, que el fracaso de los oponentes en sacar ventaja de una oferta de permitir el careo y la tortura muestra su indiferencia hacia la verdad. El discurso más largo, más vivo y probablemente el mejor es el quinto, *Sobre el asesinato de Herodes.* Aquí de nuevo el orador intenta contraponer las pruebas, en este caso dos testigos y una carta.

Estos tres discursos deben fecharse probablemente en el período entre 420 y 413 a. C., aunque los datos son controvertidos en cada caso [10]. Ciertamente parecen pensados para ser pronunciados en juicios reales, pero no conocemos el resultado. Las otras tres obras conservadas *(Discursos,* 2-4) son llamadas «tetralogías»; cada una se compone de dos cortos discursos de fiscalía y dos de defensa en un caso de homicidio. No hay nombres u otras identificaciones, y los discursos probablemente están pensados como modelos de tres interesantes situaciones. En el primero, el interés principal es la utilización del argumento a partir de la probabilidad a favor y en contra de un «enemigo» de un hombre encontrado asesinado en el camino. En el segundo y tercero la cuestión es más de responsabilidad legal que de hecho, por ejemplo en la *Tetralogía,* 2, la cuestión es la responsabilidad por la muerte de un niño que se interpone en la trayectoria de una jabalina en un gimnasio. Plutarco *(Pericl.,* 36, 3) registra que Pericles y Protágoras habían discutido acerca de este caso. Las Tetralogías difieren algo en estilo, estructura y tratamiento de los otros tres discursos de Antifonte y se ha puesto en duda su autenticidad. Sin embargo, una respuesta probable es que son auténticos, pero de composición considerablemente anterior, posiblemente anterior incluso a finales de los años 440 [11].

Los editores helenísticos a menudo agrupaban las obras de los oradores por géneros legales. Así, se nos dice que los discursos conservados de Antifonte son parte de una colección de quince discursos sobre casos de homicidio. Cecilio de Caleacte, un retórico del siglo I a. C., aceptó la autenticidad de éstos y veinte discursos más en otro tipo de casos. El más conocido era sin duda el de la propia defensa de Antifonte en 411 a. C., tan admirado por Tucídides

[9] Cf. Solmsen, 1931.
[10] Cf. Dover, 1950, 44-60.
[11] Cf. Zuntz, 1949, 100-103.

(8, 68). Tenemos lo que parecen ser algunas líneas de éste, conservadas en un papiro de Ginebra, en el que el orador argumenta con fuerza que la revolución oligárquica no era en interés propio, pero no es seguro qué relación tenía esto con el argumento del conjunto del discurso.

Aunque Antifonte es significativo históricamente y en el desarrollo de la técnica retórica, también tiene importancia literaria. Desde el punto de vista de la posteridad, él y Tucídides, contemporáneo suyo más joven que él (y, según la tradición, su discípulo), crearon la prosa literaria ática, que había de conducir a los logros artísticos de Platón, Isócrates y Demóstenes y toda la tradición de la elocuencia ática según se conservó durante el Imperio Romano e incluso el período bizantino. Presumiblemente lo que en verdad ocurrió fue el acto de síntesis: los estilos y las ideas de Gorgias y otros sofistas, y quizás de historiadores y filósofos jónicos, se unieron bajo la influencia de la inteligencia ateniense con el lenguaje del pueblo del Ática. El contexto era la tensión entre demócratas y oligarcas con su constante necesidad de exposición persuasoria y también los litigios en aumento en los tribunales en las condiciones democráticas que hemos descrito. La importancia artística del desarrollo fue claramente reconocida por críticos griegos, como Dionisio de Halicarnaso, que empezó la historia de la prosa por Antifonte y Tucídides, agrupados como ejemplos del estilo «austero» o tosco. El estilo austero, dice Dionisio,

> desea que sus palabras separadas estén firmemente implantadas y tengan posiciones fuertes, de manera que cada una se pueda ver destacadamente; desea que sus cláusulas separadas estén bien divididas unas de otras por pausas sensibles. Está deseando admitir choques de sonidos frecuentemente rudos y directos, que se encuentren como las bases de piedra en obras de muros sin argamasa, que no han sido cuadradas o suavizadas para que encajen unas con otras, sino que muestran cierta negligencia o ausencia de previsión. Ama, por norma, prolongarse a sí mismo por grandes palabras de anchura majestuosa... En cláusulas completas no muestra con menos fuerza estas tendencias... Desea que lleven el sello de la naturaleza más que el del arte, y que agite el sentimiento más que reflejar el carácter. Es fantasioso en cuanto a sus imágenes, ahorrando cópulas, todo menos florido; es altivo, directo, desdeñoso de lindezas, con su aire antiguo y la negligencia de su belleza [12].

La oratoria deliberativa del siglo V es menos conocida que la epidíctica y que la judicial. Sólo tenemos los más breves fragmentos de la elocuencia original de Pericles, Nicias, o Alcibíades, y así sabemos de la oratoria política de Atenas principalmente a partir de los espléndidos discursos con los que Tucídides ilumina las páginas de su historia [13]. Algunos discursos de Sófocles o Eurípides, junto a Tucídides y lo que dicen los antiguos críticos, sugieren cualida-

---

[12] Dion. Hal., *De comp. verb.*, 22.

[13] Cf. Stadter, 1973.

des que podemos adivinar a partir de Gorgias o Antifonte: un sentido de la estructura, adaptación de tópicos *(topoi)* a contenidos varios, más insistencia en el *pathos* que en el *ethos,* aprecio de la antítesis, argumento a partir de la probabilidad, utilización de ideas expuestas por los sofistas y de tradiciones patrióticas de Atenas [14]. La conservación y publicación de la oratoria deliberativa no se dio con regularidad hasta mediados del siglo IV cuando fue utilizada para crear un tipo de literatura panfletaria. Dionisio de Halicarnaso cita un pasaje de un discurso de Trasímaco de Calcedonia y un trozo más largo de un discurso que Lisias escribió para un orador en la Asamblea en 403 [15], pero, por lo demás, nuestro mejor dato sobre la oratoria deliberativa de fines del siglo V y principios del IV está en las obras de Andócides.

ANDÓCIDES

Andócides probablemente nació poco antes de 440 a. C., en una familia aristocrática. El principal incidente de su carrera fue la extraña profanación de los misterios y la mutilación de los hermes de Atenas en vísperas de la salida de la expedición siciliana de 415 a. C. Admite él mismo tener algún conocimiento del incidente de los hermes, aunque niega haber participado en él personalmente. Para salvar la vida de su padre, implicado en el caso de los misterios, afirma que confiesa el delito, y ello le lleva al exilio entre 415 y 403, principalmente transcurrido en Chipre, pero volvió por breve tiempo en 411 y de nuevo más tarde, quizá en 409-408, cuando fracasó en su intento de recuperar los derechos civiles pronunciando ante la Asamblea el discurso *Sobre su retorno,* que aún se conserva. La amnistía general tras la expulsión de los Treinta Tiranos hizo posible su regreso, pero continuó siendo hostigado por enemigos personales y políticos y fue obligado a volver a defenderse a sí mismo en 399, el año del juicio de Sócrates. El sexto discurso del corpus de Lisias aparentemente es parte de la acusación. Andócides replicó con su mejor discurso, *Sobre los misterios* [16]. Un tercer discurso trata de una embajada a Esparta en 392-391. Fue un fracaso y condujo a su segundo exilio, durante el cual desaparece de la historia. Un cuarto discurso atribuido a Andócides pretende ser un ataque contra Alcibíades en una reunión de la Asamblea en 415, pero probablemente es un panfleto político o un ejercicio literario de una fecha algo posterior y de autor desconocido.

El principal significado de Andócides es el de fuente testimonial de un período muy interesante de la historia ateniense. Sin embargo, nos proporciona nuestros ejemplos más antiguos de discursos ante la Asamblea, y en el estilo

[14] Para un intento de reconstrucción del estilo en boga en el siglo V, cf. Finley, 1938.

[15] Cf. Radermacher, 1951, 73-74, y Lisias, 34.

[16] MacDowell, 1962.

y la técnica contrasta fuertemente con Antifonte. Desde luego había oído a sofistas y retóricos y ocasionalmente intenta imitar figuras de Gorgias bastante toscamente, pero por lo general su lenguaje ilustra cómo sería la prosa ática pura si los sofistas no hubieran vivido. Su estructura y argumentación no son producto de las escuelas retóricas, sino que aprendió con la práctica a manejar su material de manera efectiva. *Sobre los misterios* es una defensa persuasiva de un hombre inteligente de amplia cultura. Contiene narración brillante y bellas y emotivas peroratas, todo ello oscureciendo con éxito los motivos políticos de la conspiración y cualquier implicación real del orador.

La oratoria había de convertirse en uno de los mayores logros artísticos de la literatura griega. Los oradores del siglo v como Gorgias, Antifonte y Andócides contribuyeron a su elegancia de estilo, fuerza de pensamiento y sutileza de contenido. Es probable que sin ellos Lisias (cuya primera obra cae dentro de fines del siglo v), Isócrates y Demóstenes no hubieran podido conseguir lo que hicieron y que la prosa artística griega se habría desarrollado, si acaso, de una forma muy distinta.

2. LA ORATORIA EN EL SIGLO IV

La oratoria como instrumento para conmover las mentes de los hombres en las democracias griegas pudo alcanzar su mayor desarrollo en el siglo v; como género literario, es un fenómeno principalmente del siglo IV y de Atenas. Aunque los atenienses mismos se dieron cuenta de esto [17], el concepto de oratoria «ática» fue desarrollado más extensamente por retóricos, gramáticos y lexicógrafos del siglo I a. C., y más tarde en un intento de rescatar la prosa helenística griega de las pretensiones asociadas a los oradores de Asia Menor y de la banalidad de mercado. En su búsqueda de modelos, estos críticos desarrollaron un canon de diez oradores, probablemente basado sobre todo en aquellos cuyas obras habían sido recogidas en Alejandría. Dos de esos oradores áticos ya han sido estudiados: Antifonte y Andócides. Los otros trabajaron principalmente o enteramente en el siglo IV: Lisias, Iseo e Isócrates; Demóstenes y Esquines; Hipérides, Licurgo y Dinarco. Otros oradores poderosos del siglo IV, como Calístrato y Demades, no publicaron sus discursos y son poco más que nombres para nosotros, mientras que las obras de Demetrio de Falero se han perdido. Desde luego, sólo en el caso de Isócrates, Demóstenes y Esquines tenemos una colección razonablemente completa de obras publicadas.

Hacia fines del siglo IV, la retórica se convirtió en la base de la enseñanza secundaria, y lo siguió siendo durante toda la Antigüedad, pero la pugna

[17] Cf., por ej., Isóc., *Antid.*, 295-96.

entre retórica y filosofía, que estalló repetidas veces más tarde, tuvo su comienzo en los niveles educativos más altos a principios del siglo IV. Hacia 393 a. C., Isócrates, abandonando la escritura de discursos forenses, abrió una escuela, quizá al principio en Quíos, pero más tarde en Atenas, para enseñar lo que él llamaba filosofía, y que otros podrían preferir llamar retórica. Ésta fue seguida pronto por la fundación de la Academia de Platón, donde se discutía, rechazaba o reformaba la retórica. Sin embargo, Platón era él mismo un consumado retórico: la *Apología* no es el último de los discursos griegos, e incluso el *Menéxeno* tuvo sus antiguos admiradores. Aristóteles, aparentemente para contrarrestar la influencia de Isócrates, dio conferencias sobre retórica como una materia más por las tardes, quizá cuando aún era miembro de la Academia. A partir de esas conferencias, tras algunos años de revisión, surgió su *Retórica,* cuya relación con la oratoria ática es similar a la relación de la *Poética* con la tragedia griega: una afirmación teórica de la mayor agudeza crítica, pero guía incierta a la hora de analizar obras específicas. Más cerca de las formas reales de los oradores del siglo IV está el tratado de Anaxímenes de Lámpsaco, llamado comúnmente *Retórica a Alejandro.*

ORATORIA JUDICIAL

El corazón de la oratoria ática es la rama judicial y el corazón de la oratoria judicial ática es la logografía. Destacan ciertos rasgos [18]. El logógrafo se mantuvo como escritor de discursos, no como abogado, aunque algunos desarrollaron capacidades específicas. Sus clientes acudían a él, él componía un discurso, o quizá a veces parte de un discurso, le pagaban y hacían con él lo que querían. Ocasionalmente, un escritor de discursos podía aparecer como *synégoros* de un cliente incapaz de pronunciar su propio discurso. No debemos esperar enterarnos de nada seguro sobre las opiniones políticas, morales o incluso legales de un escritor de discursos a partir de éstos. Cuanto mejor era, más se sumergía en el papel de su cliente. Tampoco podemos esperar tener capacidad para juzgar la verdad de un caso; la coherencia interna en la presentación de uno de los lados de la cuestión es el modelo común de la logografía. Se ha afirmado recientemente que, aún peor, rara vez podemos estar seguros siquiera del autor, puesto que los discursos que tenemos pueden representar grados variables de colaboración entre el escritor y su cliente [19], pero pocos estudiosos han estado de acuerdo en ello. De hecho, puede ser cierto lo contrario, es decir, muchos discursos pueden ser obra de un logógrafo con poca garantía de que su cliente los utilizara en su forma actual. Dionisio de Halicarnaso, manejando pruebas más completas, no tenía dudas sobre su propia capacidad para reconocer la

[18] Cf. Lavency, 1964.

[19] Dover, 1968b. Replicándole, Usher, 1976.

magia de la *cháris* de Lisias, su encanto, y la *deinótes* de Demóstenes, o fuerza. En el caso de Lisias, 34, Dionisio dice que no sabe si el cliente de Lisias utilizó de hecho el discurso deliberativo que Lisias había escrito, y una historia famosa cuenta que Lisias ofreció a Sócrates una defensa ya hecha, que el filósofo declinó emplear, así como otros casos sobre discursos que nunca fueron pronunciados [20]. Lo que tenemos, desde luego, no son registros de lo que se decía ante el tribunal; tal como la conocemos, la oratoria ática se compone de obras artísticas conservadas por una tradición literaria.

LISIAS

En el siglo I a. C. se atribuían a Lisias 425 discursos conservados, aproximadamente la mitad del corpus total de los oradores áticos tal como se conocía entonces. De éstos, Cecilio aceptaba sólo 233 como auténticos. Los textos modernos contienen usualmente treinta y cinco discursos o partes de discursos. Treinta de éstos son discursos judiciales, escritos para clientes excepto en el caso del décimosegundo, que es la acusación por el propio Lisias de Eratóstenes, uno de los Treinta Tiranos [21]. La mayoría de los discursos fueron compuestos durante el período 403-388 a. C., cuando Lisias vivía en Atenas como meteco. Su padre se había marchado de Siracusa por sugerencia de Pericles y se hizo amigo de Sócrates. (Desde luego, el escenario de la *República* es la casa del viejo Céfalo en el Pireo.) Lisias mismo vivió durante un tiempo en Turios, pero luego volvió al negocio de su familia. Éste fue confiscado por los Treinta, una pérdida financiera que probablemente le impulsó a volver a la escritura de discursos como profesión.

Contra Eratóstenes combina cuestiones privadas y públicas en una presentación inolvidable de la vida en Atenas bajo el arbitrario dominio de los tiranos. Lisias probablemente sintió que, como escritor de discursos conocido, no necesitaba disfrazar sus poderes retóricos como hacía cuando escribía para un cliente. Aunque la dicción es sencilla, el estilo y argumentos son más variados y aventurados de lo usual: no sólo la antítesis, sino otras figuras gorgiánicas más floridas aparecen, y en las partes emocionantes hay una amplificación considerable. La estructura es conforme a la práctica usual de Lisias, pero, de nuevo, amplificada. Un breve proemio va seguido de una viva narración del arresto de Lisias, su intento de salir libre mediante el soborno, su evasión fortuita y el arresto, ejecución y entierro de su hermano menos afortunado, Polemarco. Luego viene la larga demostración de que la responsabilidad de esta muerte debe caer sobre Eratóstenes. El principal problema de Lisias es mostrar que no hay que olvidar el pasado, que Eratóstenes es un hombre malvado

[20] Dion. Hal., *Lisias,* 32, y Cic., *De or.*, 1, 231.

[21] 6, 9 y 20 pueden no ser auténticos; 11 es un resumen de 10; en 4, 18 y 21, Lisias aparentemente sólo compuso una parte del discurso; 5, 25 y 26 están conservados incompletos.

y peligroso, y que dejarle escapar sería un precedente peligroso. La defensa de Eratóstenes fue que de hecho se había opuesto a los arrestos, pero que cuando fue derrotado en la votación, tenía pocas posibilidades como no fuera la de ejecutar las órdenes de los demás, por injustas que fuesen. Lisias replica, no del todo convincentemente, que no concuerda con la probabilidad que un hombre que se opusiera a un arresto fuera aquél a quien se encarga que lo ejecute, y que uno de los Treinta no puede permitirse excusarse por haber sido obligado por los Treinta, y que Eratóstenes tuvo la oportunidad de dejar que Polemarco se escapara, pero no supo aprovecharla. Los hombres deben ser juzgados sobre la base de sus acciones, no de sus palabras.

La refutación del alegato de Eratóstenes es completada por el final de la sección treinta y seis. Los dos tercios del discurso conservados están dedicados al tema más amplio del *ethos* de Eratóstenes, sus acciones pasadas como prueba de su verdadero carácter, y su afirmación de que apoyó a Terámenes y, por tanto, pertenecía al grupo de tiranos menos radical. El ataque contra Terámenes, que es el panel central de esta segunda parte de la obra, constituye casi un discurso dentro de un discurso, con su propio proemio, argumento y epílogo. Especialmente llamativo es el contraste entre Terámenes y Temístocles. Después de acabar con Terámenes, Lisias vuelve a un contraste entre los apuros de Eratóstenes y los de aquellos a los que mató, refuta a los testigos sobre el carácter de Eratóstenes y concluye con un llamamiento a los dos grupos políticos que surgieron de la revolución. La condena de Eratóstenes beneficia a todos. Son famosas las últimas palabras del discurso: «Habéis oído, habéis visto, habéis sufrido, tenéis los hechos. Juzgad» (ἀκηκόατε, ἑοράκατε, πεπόνθατε, ἔχετε· δικάζετε). No sabemos qué decidió el jurado [22].

En los discursos logográficos de Lisias, las cualidades que la posteridad más ha admirado son la efectiva sencillez de su estilo, que parece claro y sin artificios, pero de hecho es casi inimitable, y la forma en que están escritas las palabras que saca a relucir un retrato simpático, pero realista, de los litigantes. La primera es la fuente de la *cháris* que Dionisio atribuía a Lisias como singular encanto, y que quizá se ve especialmente bien en los trozos narrativos de los discursos en los que Lisias esboza la situación y los personajes con gran nitidez. El resultado es que sus obras son nuestra mejor fuente para la vida privada de los atenienses en el período clásico. Por supuesto, no podemos aceptar el detalle de los casos en los términos exactos que Lisias nos da, pero podemos estar seguros de que Lisias está presentando un cuadro coherente, verosímil para sus contemporáneos, y así tenemos una impresión de la vida de principios del siglo IV como la consideraba un hombre con experiencia, cultura y perspicacia.

La otra cualidad predominantemente típica de Lisias, el retrato de la personalidad de sus clientes, ha sido llamada desde Dionisio de Halicarnaso *etho-*

[22] Lisias, 10, 31, se ha considerado que indica que Eratóstenes escapó a la condena, pero los datos son muy tenues.

poeia. No es una cuestión de dicción o de descripción específica, sino una captación de la manera de pensar del orador y de su propia opinión sobre sí mismo. En general surge ya de inmediato en el proemio. Los ejemplos más famosos son aquellos en los que Lisias toma cualidades de un hablante que podrían hacerle desagradable a ojos del jurado y las presenta para hacer que el hablante parezca convincentemente cándido. Así, el hablante del tercer discurso consigue cierta fiabilidad admitiendo un asunto amoroso posiblemente vergonzoso. El granjero acusado de arrancar una cepa de olivo en *Discurso* 7 es un tipo brusco e insociable que se ha granjeado enemigos, pero parece un improbable embaucador. Mantiteo en *Discurso* 16 es un aristócrata orgulloso. Sabe que algunos pueden no apreciar su larga cabellera, pero se gana nuestra confianza. El más famoso de todos es el cojo del *Discurso* 24, un pequeño hombre de negocios sardónico que intenta desesperadamente mantener su pensión y ha conseguido la admiración renuente de lectores de casi veinticinco siglos.

Los discursos de Antifonte (véase págs. 544 y sigs.) revelan claramente el esfuerzo por aplicar métodos sistemáticos a casos individuales. Lisias trabaja con técnicas similares de estructura, tópicos y argumentos, pero sus métodos son más sutiles. Por una variación superficial constante se las arregla para ocultar el sistema, e insiste consecuentemente en el carácter y la personalidad, de manera que cada caso parece único. Hay menos tensión entre los datos directos y el argumento que en Antifonte; los datos que son presentados se convierten en base de la comparación, antítesis e hipótesis en el argumento a partir de la probabilidad. Por otra parte, se ha observado que los argumentos de «Lisias» normalmente se agrupan como pequeños montones de piedras, y la unidad es simplemente la extrínseca de la asociación [23]. La argumentación no es la mayor habilidad de Lisias y no consigue la lógica integrada de Isócrates o Iseo.

ISEO

Iseo, el tercero de los logógrafos del siglo IV, es descrito por Jebb como «quizá el más antiguo tipo ateniense de profesional» [24]. Se refiere a la especial competencia de Iseo en los casos de herencia, como se ve en los once discursos conservados. Es posible que sean lo mejor de su obra y es posible que Iseo sea la excepción que fue más allá de la escritura de discursos para convertirse en una especie de consejero legal, pero de hecho manejó otros casos también. Dionisio conserva parte de un excelente discurso en cuestión de derechos civiles. Los discursos de Iseo tienen un gran interés histórico por lo que nos dicen de la ley de herencia ática, procedimiento y uso y sobre las relaciones familiares

[23] Bateman, 1962, 160.
[24] Jebb, 1893, II, 273.

griegas y sus actitudes [25]. Su significado literario, tanto en el juicio de Dionisio como en el de los estudiosos modernos, es fundamentalmente su relación con la obra de otros grandes oradores. Iseo se parece a Lisias sin *ethopoeia* y sin *cháris,* pero con una mayor insistencia en el razonamiento lógico y en la demostración. Es posible que fuera uno de los primeros estudiantes de la escuela de Isócrates y muestra la influencia estilística de Isócrates en una creciente huida del hiato. Y lo más importante de todo, no sólo se dice de él que fue maestro de Demóstenes, sino que es claramente su precursor en el cultivo de la fuerza del estilo y del tratamiento. Ello incluye la tendencia hacia el insulto personal del oponente, que se convierte en un rasgo notable de la oratoria judicial griega [26].

En términos de estilo, Iseo comparte muchas cualidades con Lisias: su dicción es igual de pura, su composición en conjunto sencilla, pero domina peor la antítesis que Lisias, y así se aparta un paso más del estilo del siglo v. También tiende más a experimentar con figuras de pensamiento, que a menudo encuentra convenientes para afianzar su argumento. Dionisio afirma *(Iseo,* 16) que los argumentos de Iseo no son presentados sólo como *enthymemes,* como los de Lisias, sino como *epicheiremes.* Con ello quiere decir que Iseo a menudo atraviesa todo el proceso de razonamiento sin por ello asumir algunas de sus premisas. El resultado es un mayor sentido de enzarzarse con su oponente, una mayor vehemencia, y su correspondiente carencia de encanto, incluso cierto tipo de petulancia [27]. Ésta es la forma que Demóstenes cultivó aún en mayor medida.

ISÓCRATES

La larga vida de Isócrates hace de puente entre la era de Pericles y la de Filipo de Macedonia. Fue un educador destacado, afirmó ser filósofo, y aunque no era un orador público, trabajó todas las formas oratorias importantes. Los seis discursos logográficos, que datan de hacia 390, son sus obras conservadas más antiguas [28]. Son ejemplos bastante buenos de su género y representan una variedad de casos interesantes. Uno de ellos fue compuesto para el joven Alcibíades, a quien dos de los clientes de Lisias ayudaron a acusar en cierta ocasión; otro es una acusación al banquero Pasión, muy conocido por Demóstenes; el *Discurso* 21 es la acusación en un caso donde parece que Lisias escribió para la defensa. El más admirado ha sido el *Eginético,* una exigencia

[25] Wevers, 1969, 94-121.

[26] Cf., p. ej., 5, 34 y sigs.

[27] Un buen ejemplo es el pasaje citado por Dion. Hal., *Iseo,* 12, traducido por Jebb, 1893, II, 306.

[28] Isócrates sugiere que no escribió para clientes, *Ant.,* 36, y su hijo negó expresamente que lo hiciera: Dion. Hal., *Isóc.,* 18; pero Aristóteles, *Ret.,* 2, 1392b11, menciona uno de los discursos como de Isócrates, y los críticos subsiguientes, antiguos y modernos, han aceptado generalmente su autenticidad.

de herencia en Egina, que es el único discurso judicial griego conservado escrito para un tribunal no ateniense. El estilo de todos estos discursos es más comparable con el de Lisias o Iseo que con las obras epidícticas y políticas posteriores de Isócrates.

Además de los discursos compuestos para ser pronunciados ante los tribunales de justicia, los oradores del siglo IV compusieron, y a veces pronunciaron, otro tipo de obras, que pueden clasificarse de distintas maneras. La epidíctica, la oratoria de los encomios y las condenas, está representada por los *epitáphioi logoi,* discursos reales o imaginarios para los tradicionales funerales estatales. Éstos incluyen un buen ejemplo atribuido a Lisias, un ejemplo bastante pobre atribuido a Demóstenes, el *Menéxeno* de Platón (posiblemente una sátira, pero con más probabilidad un intento extrañamente incapaz de demostrar las posibilidades de la filosofía retórica), y finalmente y el mejor, el discurso de Hipérides sobre los muertos en la Guerra Lamiaca, que parte de las tradiciones del género señalando las hazañas del general Leóstenes. También dentro del concepto general de epidíctica está un grupo de obras en la tradición de los sofistas. Entre los sucesores de Gorgias (que vivió hasta 376 a. C., más o menos) estaba Alcidamante, cuyo pequeño tratado *Sobre los que escriben discursos escritos,* o *Sobre los sofistas,* es parte del debate literario y filosófico sobre las virtudes y peligros en conflicto de la composición escrita enfrentada a la oral. Otros ejemplos conservados de discursos sofísticos del siglo IV incluyen un *Áyax* y un *Ulises* atribuidos a Antístenes, los discursos eróticos del *Fedro* de Platón, un *Eroticus* del corpus demosténico, y dos, al menos, entre las obras de Isócrates, los encomiásticos *Helena* y *Busiris.*

El género literario de los principales tratados de Isócrates no es epidíctico, sino deliberativo, o, en el caso de *Antídosis,* judicial. Lo que hace de él un orador epidíctico es que es el primer ejemplo de un escritor de discursos «escritos», de discursos cuidadosamente elaborados y pulidos para que circulen en forma escrita o para ser leídos en voz alta en pequeños grupos. Estos discursos, aunque tienen contenidos políticos significativos y son vehículo de las opiniones filosóficas, políticas, o sociales del escritor, son también «demostraciones» de su habilidad literaria y retórica y modelos para que los estudiantes los imiten. Es verdad, por supuesto, que sofistas anteriores combinaron el interés por lo que estaban diciendo con una demostración de cómo decirlo —el discurso *Olímpico* de Gorgias sería un buen ejemplo—, pero Isócrates desarrolló la forma a mayor escala. A diferencia de los sofistas anteriores, era ciudadano ateniense, muy interesado por su ciudad, y tuvo poderosas opiniones sobre su sociedad y su papel internacional. También tuvo una débil voz y carecía de nervio y serenidad cuando hablaba en público; por ello se sintió obligado a presentar sus opiniones en forma escrita, integrándolas en sus actividades como profesor de retórica, y haciéndolas circular como panfletos.

Cuando uno se acerca a Isócrates a través de su trayectoria y sus escritos, puede parecer pomposo, aburrido y superficial, y estos epítetos no son comple-

tamente injustos. Es, sin duda, el escritor griego más verboso del período clásico, aunque apenas iguala a Elio Arístides y sofistas posteriores. Sus contemporáneos y sucesores le consideraron una importante figura literaria, aunque es difícil estimar su influencia política. Su logro quizá pueda apreciarse mejor si vemos sus obras en comparación con los otros dos grandes escritores de la época, Platón y Demóstenes.

Isócrates compartió con su contemporáneo ligeramente más joven, Platón, la reverencia por Sócrates, el desprecio por las pretensiones de los sofistas mercenarios, una desconfianza en la democracia ateniense a causa de su historia de fines del siglo v, y un interés muy desarrollado por la prosa. Ambos afirmaban enseñar filosofía y exponer «ideas». Pero estas similitudes sólo sirvieron para agudizar sus diferencias como dirigentes de las dos principales instituciones académicas de Atenas en las décadas inmediatas al 390. Aunque Isócrates menciona su filosofía y su escuela en casi todas sus obras, su programa educativo es descrito con más detenimiento en el temprano tratado fragmentario *Contra los sofistas* y en su posterior apología, la *Antídosis*. La oposición de Platón a ese programa es evidente en *Gorgias* y en *Fedro*, donde hacia el final (278e) se hace que Sócrates pronuncie un deseo irónico de futuros éxitos al joven Isócrates.

Contra los sofistas retrata la escuela de Isócrates como juicioso término medio entre hipócritas maestros de erística, por una parte, que afirman enseñar a los hombres a ser felices, y maestros profesionales de oratoria por la otra, que intentan reducir el arte a reglas. Su propia escuela enseña filosofía. Los estudiantes deben tener una aptitud inicial; entonces son capaces de aprender del profesor acerca de las variadas «ideas», por medio de las cuales quiere decir formas de discurso; finalmente practican el uso de éstas. Isócrates afirma que no hay arte de *dikaiosýne*, o sólo vivir, que pueda enseñarse a los estudiantes, sino que piensa que el estudio del discurso político ayuda a desarrollar el carácter. La respuesta de Platón en *Gorgias* fue poner en cuestión si un estudio así tenía de hecho una materia temática legítima y definible, tomando a Gorgias y a los discípulos de Gorgias como personajes de la discusión. Dividió las artes que hablan del alma en legislación y justicia y las del cuerpo en gimnasia y medicina. Correspondiendo con éstas, hay un grupo de artes fingidas o halagos: la sofística y la retórica para el alma, la cosmética y la cocina para el cuerpo (cf. *Gorgias*, 463a y sigs.).

A mediados de 350-360, Isócrates fue objeto de un pleito que le desafiaba a tomar a su cargo ciertos deberes públicos o a intercambiar sus haberes con el ciudadano al que se había asignado la liturgia en primer lugar (un pleito de *antídosis)*. Esto le abrió los ojos a la incomprensión extendida de su escuela y al sentimiento popular de que estaba consiguiendo con ella una gran riqueza. Perdió el pleito y cargó con los gastos; también compuso para su publicación una extensa defensa de su vida y pensamiento conocida como la *Antídosis*, que está llena de reminiscencias de la *Apología* de Sócrates. No ataca nominal-

mente a Platón, pero él y sus seguidores están de forma clara en la mente del escritor en algunos pasajes. Isócrates describe el género de sus propios escritos políticos y cita pasajes de ellos. Describe a sus estudiantes, de los cuales el más famoso fue Timoteo. Y describe las enseñanzas de su escuela, que son las mismas más o menos que las esbozadas en *Contra los sofistas.* Los estudios duraban tres o cuatro años, dice *(Antíd.,* 87). Está de acuerdo en que hay artes del alma y del cuerpo: éstas son *paidotribikḗ* y aspiran a producir atletas; aquéllas son *philosophia,* y pretenden crear oradores, considerados como el mejor tipo cívico. La erística, según la enseñaban sus oponentes, es un tipo de gimnasia de la mente, buena como ejercicio introductorio, pero sin aplicación práctica. La filosofía según la entiende, el escribir discursos políticos serios, es considerada dominio de la opinión, no conocimiento científico, pero la gente puede mejorar y superarse en el buen hablar con la práctica *(Antíd.,* 274-75). La elevación de la retórica por Isócrates a educación general para los dirigentes de la sociedad tuvo una influencia permanente. Se mantiene en *De oratore* de Cicerón, en Quintiliano y en todo el concepto posterior de educación superior.

Tenemos una sucesión imponente de los discursos políticos a los que se refiere Isócrates, cuidadosamente revisada por él mismo y probada en sus estudiantes. El *Panegírico* es el primero y mejor y el que tiene su característico estilo en prosa más suavemente elaborado. Cecilio observó que le llevó más tiempo componer el *Panegírico,* llamando a una campaña contra Persia, de lo que empleó Alejandro en llevar a cabo la campaña [29]. La suavidad es la cualidad dominante de la dicción y en la corriente de su pensamiento. Las combinaciones duras de sonidos están cuidadosamente evitadas; se impide casi totalmente el hiato entre palabras en una cláusula, a veces por elisión o crasis, pero más fundamentalmente por medio de una sutil elección o disposición de las palabras de manera que no haya yuxtaposición de vocales. No hay saltos súbitos entre dos ideas, ni ruptura en la construcción, ni rápido *staccato* efectista. Antes bien, cada concepto está plenamente desarrollado, plenamente expresado en términos de sus condiciones, sus resultados, sus propósitos, y a menudo en beneficio de la amplificación se negará una alternativa junto a la afirmación de su antítesis positiva [30]. La antítesis, así como la ocasional *parison, homoeotéleuton,* y similares, proclaman la influencia de Gorgias, pero el efecto de conjunto es muy distinto, pues Gorgias trabajaba con pequeñas unidades, Isócrates con el párrafo. Sus períodos largos estaban pensados para acariciar el oído rítmicamente, no para ser gritados con gestos. El resultado es desde luego la falta de vigor, aunque en un pasaje extenso Isócrates, como Brahms, consigue y mantiene la intensidad emocional. La evitación del hiato tuvo una gran influencia y caracteriza toda la prosa griega de calidad a partir de mediados del siglo IV. Demóstenes la observa a menudo: también él compo-

[29] Cf. «Longino», *Subl.,* 7.

[30] Sobre la combinación de parataxis e hipotaxis en el estilo de Isócrates, cf. Usher, 1973.

ne con gran cuidado y precisión, y puede lograr períodos de dignidad isocrática, pero el estilo de Demóstenes es mucho más variado y con frecuencia más rápido.

El contraste entre Isócrates y Demóstenes en cuanto a pensamiento es tan grande como en cuanto a estilo. Desde luego, comparten poco, a no ser el amor por Atenas y algunas de sus tradiciones. Isócrates es un orador de gabinete, Demóstenes un luchador en los tribunales y en la Asamblea. Las obras de Isócrates pretenden responder a tendencias a largo plazo; había sido testigo de gran parte de la historia griega. Demóstenes reacciona ante las necesidades del momento. Así, Isócrates subraya la unidad de la cultura griega, con Atenas a la cabeza, pero incluye dentro de su abanico figuras tan diversas como Dionisio de Siracusa, el rey Arquídamo de Esparta, los tiranos tesalios, los dirigentes de Chipre y Filipo de Macedonia. Para él el oponente del helenismo se mantenía en el rey persa, una opinión que Demóstenes, mirando las amenazas específicas de Atenas de mediados de los años 350-360, no compartía en absoluto. La más noble expresión del ideal de Isócrates es probablemente la famosa del *Panegíricos:*

> Nuestra ciudad aventajó tanto a los demás hombres en el pensamiento y oratoria que sus discípulos han llegado a ser maestros de otros, y ha conseguido que el nombre de griegos se aplique no a la raza, sino a la inteligencia, y que se llame griegos más a los partícipes de nuestra educación que a los de nuestra misma sangre *(Paneg.,* 50).

Las principales exposiciones del pensamiento político de Isócrates empiezan en torno a 380 con este discurso, llamando a Atenas y Esparta a cooperar, bajo la hegemonía ateniense, en un programa común panhelénico y a comprometerse en una campaña contra los bárbaros que proporcionara territorios y dinero. Desde luego el tema era tradicional en la oratoria epidíctica, ya visto en obras de Gorgias y Lisias, pero Isócrates lo aplica a las circunstancias específicas de su tiempo y sus ideas puede que tuvieran cierta influencia. Siguieron por los años 370 las exhortaciones *A Demónico* y *A Nicocles* sobre los deberes de un monarca y el *Nicocles* sobre los deberes de los ciudadanos. El *Plataicos* es una declamación sobre la destrucción de Platea por Tebas en 373; el *Arquídamo,* sobre la persona del rey de Esparta, explica las propuestas de paz en 366. Siguen *Sobre la paz,* el *Areopagíticos,* y desde 346 el *Filipo* que renueva las esperanzas panhelénicas del *Panegíricos,* pero esta vez con Filipo de Macedonia como *hegemón.* El último es *Panatenaicos,* un intento de justificación final y síntesis de las opiniones del orador cuando tenía unos noventa y ocho años. Aunque los detalles del tratamiento varían con la situación histórica, Isócrates se mantiene consecuentemente comprometido con las opiniones antiimperialistas de los conservadores tradicionales atenienses [31]. También hay cierto número de cartas, de las cuales la más notable es la *Segunda carta a Filipo*

[31] Cf. Bringmann, 1965.

felicitándole por su victoria de Queronea, y contradiciendo, sin duda, la opinión bastante romántica de los escritores posteriores acerca de que «el anciano elocuente» murió de pena al enterarse de la derrota ateniense.

El interés de Isócrates se ve aumentado en gran medida por la larga duración de su vida y los contactos y diversidad de actividades que ésta le permitió llevar a cabo. Su influencia sobre el estilo en prosa griega fue grande, y aunque Demóstenes es en teoría el modelo favorito de los siglos posteriores, el espíritu de Isócrates planea sobre los escritores de la Segunda Sofística. Su atractivo para los historiadores deriva de su aparente comprensión de la fatal debilidad de las ciudades-estado griegas: sus mezquinas diferencias, sus guerras constantes [32]. Desde luego, más consecuente y claramente que cualquier otro griego, las llama a levantar su potencial de unidad cultural.

DEMÓSTENES

Sin contar varias cartas [33], tenemos dieciséis discursos deliberativos, dos epidícticos, y cuarenta y dos judiciales atribuidos a Demóstenes. De los discursos judiciales, quizá diez son casos, algunos públicos, otros privados, en los que estuvo él mismo implicado, mientras que los demás fueron escritos para otro orador. Quince o más de éstos no son demosténicos en ningún sentido y han sido erróneamente incluidos entre sus obras, a menudo por alguna asociación equivocada de individuos o temas. De los discursos espurios, seis o siete son atribuidos con frecuencia a Apolodoro [34], y unos pocos más han sido considerados por algunos estudiosos como obra de Dinarco. Demóstenes probablemente debió su reputación como escritor de discursos a la impresión que causó al público la demanda que hizo a sus tutores y el esfuerzo por su parte para usar su capacidad para ayudar a restaurar sus propias finanzas. En esto tuvo éxito suficiente como para poder permitirse pesados gastos privados en deberes públicos en el curso de pocos años. Muchos de los discursos de casos privados no pueden fecharse con certeza, pero está claro que no todos son obras tempranas. Escribió para clientes a lo largo de toda su carrera. Por otra parte, se nos dice que no compareció ante los tribunales en casos privados después de entrar en la vida pública, es decir, que no actuó como *synégoros* en casos privados después de fines de 360-350 (30, 32). Esquines, en su discurso *Contra Timarco,* se refiere repetidas veces a Demóstenes como profesor de retórica, y que incluso llevaba a sus estudiantes ante los tribunales con él. Es bastante probable. Se supone que uno de sus discípulos fue Cineas, enviado por Pirro en una embajada a Roma [35]. Una colección de proemios puede asociarse

---

[32] Cf., p. ej., *Paneg.*, 167-68.

[33] Las *cartas* 1-4 son probablemente auténticas; cf. Goldstein, 1968.

[34] Cf. Pearson, 1966.

[35] Cf. Plutarco, *Pirro,* 14, 1.

con las actividades educativas de Demóstenes, pero, como Cicerón, encontraba que era conveniente tenerlos a mano en su propia obra y los usó él mismo.

Cuando Demóstenes tenía siete años, su padre murió dejando una hacienda en manos de tres tutores. Cuando esa hacienda le fue restituida a la edad de dieciocho años, su valor se había reducido considerablemente. Según la tradición conservada por Plutarco *(Dem.,* 5) y otros, se pasó dos años estudiando retórica con Iseo y preparando su caso hasta 364 a. C., en que, a sus veintiún años, llevó a cabo una serie de demandas. El mejor de los cinco discursos de herencia es probablemente el primer discurso *Contra Áfobo,* que lleva a Demóstenes al escenario de la historia de una forma muy personal. Ya muestra indicios de las que fueron más tarde sus grandes características: un gran empuje intelectual, pleno control de los hechos (o de la ausencia de los mismos) y una capacidad para poder volver la cuestión según la ve el orador en el verdadero nudo del caso y vencer las opiniones de sus oponentes como irrelevantes o equívocas. Aunque, como es usual en la oratoria griega, la prueba es de probabilidad e implica aceptar la explicación de motivos por el orador, una proliferación en el discurso de pruebas directas da un sentido de sustancia a las pretensiones de Demóstenes. Hay también un *ethos* bastante imperioso, serio y autoconfiado, que se convierte en rasgo permanente de la obra del orador. Como era predecible, el estilo aún no se ha desarrollado hasta llegar a ser la sutil herramienta que fue más tarde; aún no está la devastadora fuerza de la metáfora o los diabólicos cambios de tono y mezcla de estilos que más tarde juegan con las mentes del público, ni la precisión del estilo posterior, aunque la elección de palabras y su disposición están fríamente decididas. El funcionamiento de la Ley de Blass (que Demóstenes tiende a evitar tres o más sílabas cortas sucesivas o más de seis largas) es evidente por vez primera en *Contra Áfobo,* 3 [36].

La fuerza y la variedad caracterizan toda la obra de Demóstenes, un hecho subrayado ya en la Antigüedad por críticos como Cicerón, Dionisio de Halicarnaso y Hermógenes, todos los cuales consideraron a Demóstenes en todos los aspectos un modelo adecuado de virtudes oratorias. Estas cualidades no escasean en sus discursos logográficos. Parece haber sido capaz de manejar cualquier tipo de caso, incluidos los de herencias, y de adaptar sus técnicas a casi cualquier cliente. Prestó menos atención a la *ēthopoeia* del cliente que Lisias, pero fue capaz de hacerlo cuando lo consideró instrumento persuasivo importante, como en el caso del joven granjero exasperado que pleitea *Contra Calicles.* Ha sido alabado especialmente por la manera en que da vida a convenciones retóricas ordinarias con vivos toques [37], por ejemplo los detalles realistas en las escenas de la vida militar y sus disputas en *Contra Conon,* que ayudan a hacer convincentes los argumentos del orador.

---

[36] Cf. Adams, 1917.

[37] Mathieu, 1948, 21.

Entre los discursos privados de Demóstenes, el más importante y leído con más frecuencia es posiblemente *En defensa de Formión,* compuesto hacia 350. El caso es una *paragraphé,* una peculiar acción griega en la que un defensor lleva a cabo un recurso contra un demandante alegando que la demanda de éste es ilegal. Ello invierte toda la relación procesal entre los dos. Formión no sabía hablar bien el ático y fue representado por un *synégoros* que algunos editores han tratado de afirmar que era el mismo Demóstenes, aunque no hay datos de ello y sí considerables probabilidades en contra. El éxito del discurso, que se refiere en su mayor parte a los negocios de banca de la misma familia que encontramos en el *Trapecítico* de Isócrates, procede en gran parte del cuadro de la conducta y carácter de los dos contendientes. Formión aparece como liberto inteligente, trabajador y leal al que su difunto amo dejó con todo derecho a cargo del negocio, mientras que el hijo mayor de la familia, Apolodoro, es presentado como un oportunista inclinado a los pleitos, extravagante y autoindulgente que ahora, años después de que el asunto pareciera resuelto, trata de sacarle a Formión fondos adicionales. La importancia del discurso está relacionada no sólo con la técnica de Demóstenes y con la información sobre la economía del siglo IV que contiene, sino con lo que revela de la historia social ateniense, especialmente las actitudes atenienses hacia los esclavos y los libertos.

Los jurados democráticos que habían oído un buen discurso no siempre estaban interesados en el proceso debido. En este caso, Apolodoro fue condenado sin permitírsele replicar, y tuvo que abandonar su pleito original. Pero si los jurados eran impulsivos, los nervios de un griego dado a pleitear eran fuertes, y Apolodoro no dudó en intentarlo de nuevo. Si podía invalidar a uno de los testigos de Formión, incluso por una cuestión menor, entonces podía acusar a Formión de sobornar a un perjuro y podía volver a abrir todo el caso. Así que atacó a un tal Estéfano que había declarado a favor de Formión. En el corpus demosténico tenemos dos discursos a favor de Apolodoro contra este Estéfano precisamente en este caso. El segundo de éstos exhibe el nivel usual de Apolodoro de confusión mediocre y puede considerarse esfuerzo propio. El primero es un discurso capaz, bastante demosténico, con un vigoroso y bastante desagradable ataque contra el pobre Formión. Plutarco dice *(Dem.,* 15) que Demóstenes, como escritor profesional de discursos, proporciona discursos a ambos bandos. Esquines, que fue contemporáneo y estaba ansioso por ver los mayores males posibles en Demóstenes, sólo le acusa de escribir un discurso para Formión y luego de mostrárselo a Apolodoro antes del juicio (2, 166). A menudo se ha pensado que había en juego consideraciones políticas y que Apolodoro en esta época emprendió la peligrosa propuesta de convertir los fondos teóricos en gastos militares, una política que Demóstenes exigía en la primera y la tercera *Olintíaca.* La combinación de datos puede tomarse para sugerir que Demóstenes, en beneficio de lo que parecía el mayor interés público, traicionó en algún sentido una confianza o rompió lo que era considerado por

algunos de sus contemporáneos como el código usual de conducta. Había de hacerlo de nuevo en el incidente de Hárpalo.

Los discursos privados representan sólo un nivel de las complejas actividades de Demóstenes. A mediados de 360-350 se asoció con otros en una acción política de grupo de propietarios financieros conservadores. El caleidoscopio de la política ateniense es excesivamente difícil de mantener enfocado, pero Aristofonte y Androción estaban entre la gente influyente a la que Demóstenes se opuso y es posible que Eubulo fuera uno de aquellos con los que se asoció [38]. El nuevo partido, si se pueden forzar los términos hasta este extremo, era muy consciente de las habilidades retóricas de Demóstenes y le pidió que escribiera discursos en su interés. Por supuesto, tenemos discursos logográficos en casos públicos de oradores anteriores, pero todos sugieren un interés personal mucho más grande por parte del orador, mientras que aquí las acciones legales pueden implicar una igualación deliberada de un hombre considerado orador efectivo con un texto encargado a un astuto escritor de discursos.

El primero de los casos públicos de Demóstenes (355) es una demanda por propuesta ilegal contra Androción, un personaje conocido que más tarde había de escribir una historia del Ática. La propuesta bastante rutinaria de Androción de recompensar con coronas a los miembros del consejo saliente es tachada de ilegal, puesto que el consejo había sido incapaz de cumplir con su deber de construir barcos. Hubo dos fiscales, Euctemón, el autor de cuyo discurso es desconocido, y Diodoro, para quien escribió Demóstenes. Ambos parecen haber sido escogidos como ciudadanos medios respetables que apelarían al jurado democrático. ¿Por qué no habló Demóstenes mismo? Podía haber sido considerado sospechoso porque tenía relaciones políticas o por su riqueza o por sus actividades de escritor de discursos, pero también es posible que no pareciera todavía un orador suficientemente poderoso. Consiguió clara efectividad en la expresión sólo de modo gradual y tras esfuerzos hercúleos con el actor Sátiro, ante un espejo y con piedras en la boca, o de otras maneras descritas por Plutarco *(Dem.,* 6, 3), que también dice que los intentos en los años anteriores por conseguir que la Asamblea le escuchara acabaron en fracasos. Es posible que Diodoro fuera un ciudadano bastante común, pero los oponentes de Androción le consideraban claramente capaz de desarrollar un discurso largo y complicado, presumiblemente de memoria. Es muy posible que fuera un actor natural. La situación en *Contra Timócrates* (353), donde Diodoro era de nuevo el orador, y en *Contra Aristócrates* (352) debió de ser similar, y es posible que hubiera más casos que ya no nos son conocidos. El aspecto programado de los juicios puede verse en algunas similitudes de tratamiento. *Contra Timócrates* repite incluso palabra por palabra un largo pasaje del discurso anterior *Contra Androción.*

---

[38] Jaeger, 1938, 57 y sigs.

Es bastante probable que Demóstenes estuviera interesado en participar más directamente en juicios públicos. De niño había sido colado en una sala de audiencias para que escuchara un gran discurso de Calícrates, que, según Plutarco, influyó en él de un modo permanente. Es seguro que consiguió mejorar su dicción. Se contaba con frecuencia entre retóricos posteriores que Demóstenes, cuando se le preguntaba cuál era el factor más importante de la oratoria, replicaba: «la dicción»; cuando se le preguntaba cuál era el segundo factor en importancia, decía: «la dicción», y cuando se le preguntaba por el tercero, decía: «la dicción» [39]. Al afirmar los logros artísticos de Demóstenes, sólo podemos adivinar los efectos visuales y orales que consiguió sobre la base de nuestra observación de su estructura de la frase, modelos de sonidos, ritmos, cambios de tono y utilización del «contacto con el público», por palabras como las partículas, las preguntas retóricas y especialmente los juramentos, que son más comunes en su obra que en la de los otros oradores.

Sin embargo, es posible que Demóstenes cumpliera con su deseo de hablar en un caso político temprano, ya en 354 a. C. El demandante en *Contra Leptines* es el joven hijo del difunto general Cabrias, y, según Plutarco y la *hypóthesis* encontrada en manuscritos del discurso, Demóstenes pronunció el discurso como *synégoros*. Werner Jaeger creía que el *ethos* del orador de *Contra Leptines* podía utilizarse como forma de percibir el concepto que de sí mismo tenía Demóstenes en esta época [40]: un hombre de la clase alta ateniense que habla sin pasión tormentosa, pero con digna reserva, buenas formas sociales y una gran seguridad en sí mismo. Jaeger le comparó con uno de los más nobles personajes de Menandro. *Contra Leptines* fue siempre favorito en las escuelas retóricas, e incluso si la personalidad retratada está planteada de manera efectista más que tomada de la vida real, muestra la capacidad del escritor para el retrato de caracteres.

El otro discurso de más interés en este grupo es *Contra Aristócrates*. Es nuestra principal fuente de información sobre los complicados asuntos en Tracia a mediados del siglo IV, incluidas las actividades de Cersobleptes y Caridemo, y también es probablemente la mejor fuente de información aislada sobre la ley de homicidio ática. Por lo demás, el orador es un desconocido Euticles, que debió de ser muy competente [41]. Un último caso público de cierto interés es el de *Contra Midias*, una demanda contra un oponente político que abofeteó a Demóstenes cuando estaba cumpliendo una función oficial en el festival. Es una de las invectivas más inexorables de Demóstenes, pero parece que nunca fue pronunciada: el caso fue liquidado fuera de los tribunales.

---

[39] Cf., por ej., Cic., *De or.*, 3, 213.

[40] Jaeger, 1938.

[41] En el capítulo 19 ofrece a la corte que establezca el orden en que tratará de los temas. Por supuesto, esto puede no representar una elección real y el texto puede haber sido editado para su publicación.

Los discursos públicos que hemos considerado representan un segundo nivel del éxito de Demóstenes. Se puede decir que el tercero es la oratoria deliberativa que empezó a practicar a mediados de 360-350. Fuera de los discursos de Isócrates que toman la forma deliberativa, la oratoria de arenga política en la Atenas del siglo IV está representada por las diecisiete primeras obras del corpus demosténico. De ésta, el discurso *Sobre el Haloneso* se atribuye generalmente a Hegesipo y la *Réplica a la carta de Filipo* puede estar tomada de la *Historia* de Anaxímenes, mientras que otros tres discursos son de autores desconocidos. Los discursos espurios son irrelevantes desde el punto de vista literario. Demóstenes mismo, en tres discursos de mediados de 360-350 y en las *Filípicas,* llevó el género deliberativo a un alto grado de desarrollo artístico [42]. Parece probable que publicase una colección de sus discursos deliberativos como panfletos políticos; podemos ver algunos indicios de la edición en la tercera y la cuarta *Filípica.*

Sobre las simmorías, Sobre los megalopolitanos y *Sobre la libertad de los rodios* son preciosos ejemplos de oratoria deliberativa clásica: exposición artística de opiniones razonadas con gracia y economía. Los tres son cortos, comprimidos, certeros. Las cuestiones políticas son presentadas en términos de política, evitando completamente a las personalidades. *Sobre las simmorías,* pronunciado en 354 a. C., es el más antiguo; los críticos modernos han coincidido con Dionisio *(Tuc.,* 34) en que en su estilo muestra la influencia de Tucídides. Los discursos siguientes tienen una expresión menos coherentemente antitética, así como una disposición más flexible de la narración y la argumentación. Demóstenes se presenta aquí como un hombre práctico que no va a alabar el pasado como otros oradores, sino que dirá lo que habría que hacer ahora. Luego describe el peligro de la guerra propuesta contra Persia, en el centro del discurso establece su propuesta de reforma del sistema de liturgias, luego revisa las necesidades financieras, y concluye con un epílogo que vuelve a tomar el tema del proemio. De esta forma, la estructura es generalmente simétrico con respecto a la idea central del discurso, una disposición típica de la oratoria deliberativa de Demóstenes. También típica es la síntesis de argumentos a partir de la conveniencia, la justicia y el honor [43]. Hay notablemente pocos adornos o metáforas, pero la fuerza sarcástica de Demóstenes estalla a veces: «¿Propone alguien un impuesto del dos por ciento? ¡Y qué es esto al lado de los 1.200 camellos que dicen que van a llevarle dinero al Gran Rey!» (14, 27).

El término *Filípicas* se aplica a los cuatro discursos que llevan ese nombre o más ampliamente a todos los discursos deliberativos de Demóstenes que advierten los peligros que acarrea Filipo. Éstos incluyen la primera *Filípica,* las tres *Olintíacas, Sobre la paz,* la segunda *Filípica, Sobre los acontecimientos*

---

[42] Sobre el estilo de la prosa de Demóstenes, cf. Ronnet, 1951. Sobre el desarrollo de la técnica deliberativa de Demóstenes, cf. Pearson, 1964.

[43] Kennedy, 1959.

en el Quersoneso, la tercera *Filípica* y la cuarta *Filípica.* La fecha de composición es la década a partir de 351 a. C., cuando Demóstenes tomó conciencia del creciente poder de Filipo, a través de la Paz de Filócrates, hasta los acontecimientos que reanudaron la guerra con Filipo y llevaron a la batalla de Queronea, pero a pesar de este lapso de tiempo, el estilo y el espíritu de las obras es notablemente coherente. A lo largo de todas ellas, el problema de Demóstenes es hacer sonar la alarma en Atenas ante las acciones de Filipo, y así inducir al contraataque, sin sugerir que sea demasiado tarde, o que Filipo es invencible, o que Atenas se ha hundido demasiado en la decadencia para poder aguantar el desafío. Sus principales instrumentos son su seriedad moral, el evitar las recriminaciones personales contra otros atenienses, sus propias propuestas prácticas militares y financieras, su capacidad para fundir las tradiciones atenienses y el verdadero interés presente, y quizá por encima de todo su llamativo retrato de Filipo. Éste aparece como una figura de increíble energía y ambición, arrastrado por su insolente orgullo, como una especie de desastre aberrante de la naturaleza, que puede, sin embargo, ser detenido de una vez por todas cuando sus oponentes se den cuenta de lo superficial de su base y de lo débil de sus apoyos. Hay muchos espléndidos vistazos breves de los atenienses y de Filipo, súbitamente presentados: en la primera *Filípica,* por ejemplo, unos informes sobre la muerte de Filipo han animado en falso a los atenienses. ¿Ha muerto Filipo? No, replica alguien, pero está enfermo. ¿Qué diferencia hay? Atenas como existe ahora crearía otro Filipo en su lugar (11). Los atenienses son como un luchador desentrenado: sus brazos siempre se mueven al punto en el que Filipo ha golpeado y no en el que va a golpear (40-41). La tercera *Filípica* trata por extenso de la cuestión de la decadencia de Atenas: la libertad de expresión se ha convertido en complacencia y halago, el espíritu moral del pueblo ha decaído, Grecia está enferma, pero aún se puede hacer algo. Filipo no es un verdadero griego, sino un hijo ilegítimo que reclama una herencia a la que no tiene derecho (30-31). El artificio de pregunta y respuesta se emplea frecuentemente para dar fuerza a la dicción y al pensamiento; como en anteriores discursos de Demóstenes, hay una síntesis argumental, pero que esta vez conduce a la sola cuestión predominante de la supervivencia; como en sus discursos judiciales públicos, hay una constante inclusión de ideas y de motivos, pero integrados en un complejo mosaico de invención.

Un cuarto nivel del éxito de Demóstenes se alcanza en los dos grandes discursos forenses, ambos casos públicos pero muy personales, en los que defiende su propia trayectoria y ataca la de Esquines: *Sobre la falsa embajada* y *Sobre la corona.* En ambos casos tenemos una versión del discurso opuesto de Esquines para compararlo con las observaciones de Demóstenes. Los cuatro discursos están situados en un grado muy alto de desarrollo artístico, tres veces más largos que el *Contra Eratóstenes* de Lisias, dos veces más que el *Contra Leptines.*

En 346, Atenas hizo un tratado con Filipo II de Macedonia que acababa con casi diez años de guerra entre los dos Estados. El tratado es conocido

como Paz de Filócrates, pero Demóstenes y Esquines también estaban entre los embajadores que la negociaron. Esquines se convenció claramente de que Atenas no podía detener militarmente a Filipo, pero que las negociaciones y la cooperación podían asegurar cierta seguridad e independencia. Tendía a fiarse de las afirmaciones de buenas intenciones de Filipo y se hizo su portavoz en Atenas. Demóstenes creía que Filipo debía ser combatido de todas las maneras posibles, no se fio de las promesas de Filipo, vio que las acciones de Filipo confirmaban sus sospechas, y consideró a Esquines como instrumento de Macedonia. Afirma coherentemente que Esquines había sido sobornado por Filipo, pero no demuestra su afirmación y la mayoría de los historiadores han creído que Esquines había tomado partido por lo que consideraba como única salida práctica para Atenas.

En el juicio de la embajada, en 343 a. C., Demóstenes acusó a Esquines de hacer informes falsos, de desobedecer instrucciones, de arrastrarse y de ser sobornado durante las negociaciones de la Paz de Filócrates. Esquines fue absuelto por treinta votos. La paz duró hasta 340, en que se reanudaron las hostilidades. Demóstenes representó un papel efectivo en la unión de Tebas con Atenas contra Filipo, pero los aliados griegos fueron decisivamente derrotados en Queronea en 338, fecha tomada usualmente como fin de la independencia de las ciudades-estado griegas. De hecho, Atenas mantuvo el control sobre sus asuntos internos y Demóstenes se mantuvo lejos de las manos de Filipo y ayudó a que Atenas se preparara contra las posibilidades de asedio. En 336 cierto Tesifonte propuso que la Asamblea votara la concesión de una corona para Demóstenes por su continuado patriotismo y recientes servicios. Por supuesto se trataba de una propuesta altamente política, aunque nada raro había en la recompensa de una corona. Esquines inmediatamente acusó la ilegalidad de la propuesta. El juicio fue retrasado por acontecimientos públicos, incluido el asesinato de Filipo, la imposición de su autoridad por parte de Alejandro y la preparación de la invasión de Asia, pero en 330 a. C., cuando el momento pareció propicio, Esquines reanudó su persecución. Tesifonte replicó brevemente, y Demóstenes entonces se hizo cargo de la defensa de Tesifonte como *synégoros,* pronunciando lo que siempre se ha considerado uno de los más grandes discursos de todos los tiempos. Tuvo un éxito definitivo. Esquines no consiguió sacar una quinta parte de los votos, no pudo pagar la multa que ello suponía y dejó Atenas para siempre.

Sobre la falsa embajada es esencialmente una narración, más que una obra deliberativa. Demóstenes describe con considerable detalle, aunque quizá sin mucha exactitud, las variadas embajadas y debates, buscando todo el tiempo desarrollar una caracterización de Esquines que conduzca a la convicción de que tenía que haber sido sobornado aun cuando ningún testigo lo confirme. El discurso tiene una fuerza notablemente sostenida, aunque nunca consigue el *pathos* de *Sobre la corona,* y está menos rígidamente estructurado que la mayoría de los discursos de Demóstenes. Muchas partes son vivas, como la

imagen de Filócrates ridiculizando a Demóstenes desde la *bema:* «Él bebe agua, yo bebo vino» (46). La segunda mitad del discurso es una colección muy amplificada de temas misceláneos que Demóstenes toca como variación de su principal tema ético. Entre las técnicas utilizadas, está una de las favoritas de Demóstenes, empleada hasta cierto grado en la mayoría de sus discursos públicos, una especie de diálogo consigo mismo, aquí sobre la pregunta de por qué ha emprendido la acusación. Estos pasajes ayudan a rehacer el proceso mental del orador y alivian del tedio haciendo que el jurado entre en confianza con el orador. Otra fuente de energía es el ataque a la vida y carácter de Esquines. El insulto personal sólo aparece gradualmente en la oratoria griega; es casi desconocido en Lisias, más importante en Iseo, plenamente desarrollado tanto por Esquines como por Demóstenes, pero es un rasgo de la oratoria judicial, no de la deliberativa, como ocurre en Roma. Hacia el final del discurso se nos obsequia con una imagen repugnante del joven Esquines, con una gran sátira sobre su carrera de actor y una comparación suya con Solón, comparación ante la que podría vacilar un hombre más fuerte que Esquines. En estos pasajes Demóstenes revela su habilidad de variación del tono con gran versatilidad, y debemos suponer que el hecho de pronunciarlo oralmente agudizaría aún más este instrumento de cara a su propósito de minar la credibilidad de su oponente.

Sobre la corona es igualmente personal en su invectiva contra Esquines, pero consigue un efecto de conjunto mucho más noble, principalmente por el *pathos* de patriotismo y el éxito del retrato por Demóstenes de su propia integridad ética. No admitirá que fracasó o se equivocó en su política, aunque el destino escogió dejar que Filipo triunfara en la guerra. Vuelve constantemente a la pregunta «¿Qué otra cosa podía haber hecho?» El *pathos* así es ahondado aún más por la tragedia de una causa noble perdida: la libertad de Grecia.

El clímax emocional del discurso es el contexto que rodea al juramento de los que cayeron en Maratón (206-10). Las dificultades de dicción de esta parte, con su tono cada vez más alto, debieron de ser considerables:

> εἰ γὰρ ὡς οὐ τὰ βέλτιστ' ἐμοῦ πολιτευσαμένου τουδὶ καταψηφιεῖσθε, ἡμαρτηκέναι δόξετε, οὐ τῆι τῆς τύχης ἀγνωμοσύνηι τὰ συμβάντα παθεῖν. ἀλλ' οὐκ ἔστιν, οὐκ ἔστιν ὅπως ἡμάρτετ', ἄνδρες 'Αθηναῖοι, τὸν ὑπὲρ τῆς ἁπάντων ἐλευθερίας καὶ σωτηρίας κίνδυνον ἀράμενοι, μὰ τοὺς Μαραθῶνι προκινδυνεύσαντας τῶν προγόνων, καὶ τοὺς ἐν Πλαταιαῖς παραταξαμένους, καὶ τοὺς ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχήσαντας καὶ τοὺς ἐπ' 'Αρτεμισίωι, καὶ πολλοὺς ἑτέρους τοὺς ἐν τοῖς δημοσίοις κειμένους ἀγαθοὺ ἄνδρας, οὓς ἅπαντας ὁμοίως ἡ πόλις τῆς αὐτῆς ἀξιώσασα τιμῆς ἔθαψεν, Αἰσχίνη, οὐχὶ κατορθώσαντας αὐτῶν οὐδὲ τοὺς κρατήσαντας μόνους.
>
> [Pues si, por considerar que mi proceder en el gobierno no ha sido el mejor, condenáis a Tesifonte [con un gesto de la mano hacia la pobre víctima de la alta política], vosotros [señalando con el dedo] daréis la impresión de que os habéis equivocado [subrayando], no de haber sufrido lo que os tocó pade-

cer por la aspereza de la fortuna. [Aquí alzando el tono] Pero no es posible, no es posible [la repetición es un artificio de insistencia favorito de Demóstenes] que os equivocarais, varones atenienses [conectando con el público y permitiendo que la cláusula anterior se hunda en la mente], quienes afrontasteis el peligro por la libertad y la salvación de todos [los créticos repetidos en el ritmo y la emotiva palabra «libertad» levantan aún más el tono]; no, por aquellos de nuestros padres que pugnaron los primeros frente al peligro EN MARATÓN [la aliteración —de p en el original— añade otro estallido de intensidad], y los que se alinearon en Platea, y los que intervinieron en combates navales en Salamina y junto al Artemisio, y muchos otros que, bravos hombres, yacen en los monumentos públicos, a todos los cuales enterró la ciudad considerándolos por igual dignos del mismo honor, Esquines [un giro rápido desde el jurado y el tono se hace amargo], no solamente a los que tuvieron éxito y prevalecieron.]

Sobre la corona supera los primeros casos públicos de Demóstenes en cuanto a *pathos* y *ethos* de los personajes —Demóstenes mismo, el inocente Tesifonte, el repugnante Esquines, el bárbaro Filipo, con el jurado volviéndose constantemente de unos a otros—, pero también tiene fuerza en su argumentación y disposición. Esquines argumentó que la moción de Tesifonte era ilegal por tres razones: proporcionaba la corona a Demóstenes en el teatro, que estaba prohibido; Demóstenes en aquel momento aún estaba sujeto a una intervención por el cargo que ocupaba; y la afirmación de que Demóstenes era un patriota no era cierta. En su acusación insistió en sus argumentos legales, que probablemente eran técnicamente válidos. El «desafío retórico» de Demóstenes era que el jurado considerase la cuestión más amplia, donde tenía cierta esperanza de contrarrestar a Esquines. Esta perspectiva no sólo era prudente, sino típica suya. Las trivialidades legales no le interesaban; en sus discursos busca en consecuencia las cuestiones básicas y saca una vista de conjunto de su tema y de la vida política de Atenas. En el caso de *Sobre la corona* insiste, casi al principio, en tomar de nuevo algunas materias a las que Esquines se había referido y que le daban la oportunidad de retratar brevemente sus actividades públicas en los años entre la Paz de Filócrates y Queronea. Luego esboza muy brevemente los dos argumentos legales y se sumerge con todas sus fuerzas en sus actividades subsiguientes y las de Esquines, que son comparadas desfavorablemente cada vez que se puede. El efecto es sumir en sombras completamente los tecnicismos legales. *Sobre la corona* no construye un gran clímax final. Sube y baja como la marea de un gran mar, alcanzando la pleamar a unos dos tercios del camino, y se retira gradualmente hacia un tono más filosófico al retratar la trágica confrontación entre la fortuna personal de Demóstenes y la de Esquines. Y acaba como empieza, con una plegaria.

El gran acontecimiento siguiente de la vida de Demóstenes, el incidente de Hárpalo cuando fue acusado de aceptar un soborno del tesorero fugitivo de Alejandro, le dio la ocasión de utilizar la oratoria, pero los discursos de Demóstenes no se han conservado. Está claro que Demóstenes coloca a Platón

como uno de los dos mayores estilistas griegos en prosa, y a Cicerón, que le debió mucho, como uno de los dos más grandes oradores de la Antigüedad. En la historia posterior de la prosa griega hasta el período bizantino, Demóstenes y Platón se mantienen como las principales influencias. El estudio de la retórica helenística muestra que, de hecho, la influencia de Demóstenes fue grande siempre, pero Dionisio de Halicarnaso y Hermógenes contribuyeron a incrementarla. Ambos vieron en él una combinación de todas las virtudes literarias, un objeto inacabable de imitación, y el artesano más poderoso de la palabra hablada. Sus obras se estudiaban con regularidad en las escuelas, se componían comentarios sobre ellas y réplicas a las mismas por sofistas y retóricos, y Demóstenes siguió siendo «el orador» para siempre.

ESQUINES

De los oponentes de Demóstenes ante los tribunales, el que mejor conocemos, y quizá el más capaz, es Esquines. Parece que fue logógrafo y afirma en la introducción de su discurso *Contra Timarco* que hasta aquel momento (345 a. C.) no había estado comprometido en acusaciones políticas. Como Andócides, era más un aficionado con talento que un orador profesional. A juzgar por los ataques personales de Demóstenes contra él, después de asistir inicialmente a la escuela de su padre, se convirtió en funcionario de baja categoría y trabajó como actor antes de comprometerse en los más altos niveles de la política. Después de su derrota en el juicio de Tesifonte, sin embargo, se retiró a Asia Menor y a Rodas y enseñó retórica. Filóstrato le consideraba fundador de la Segunda Sofística, no sólo como profesor, sino a causa de su capacidad de improvisación cuando se permitía dejarse llevar por cierto tipo de entusiasmo. El ejemplo más conocido de ello fue su discurso en Delfos en 339 a. C., que él mismo presenta como salvador de la situación de Atenas y que Demóstenes consideró como acto de un agente pagado por Filipo [44].

Tenemos tres discursos de Esquines. Todos son floridos, legibles, amplificados y sin escrúpulos en su uso del ataque personal. Los críticos a lo largo de los siglos han admirado usualmente su nervio, su astucia, pero se han sentido algo incómodos ante su torpeza, particularmente ante la manía de Esquines de hacer alardes de su cultura. Hay muchos ejemplos de esto, pero la llamada al final de *Contra Tesifonte* a la Tierra, el Sol, la Virtud, el Conocimiento y la Educación es un ejemplo adecuado. El más antiguo de los discursos de Esquines, y el menos leído, es su demanda a Timócrates para impedirle que se una a Demóstenes en la acusación de Esquines tras la Paz de Filócrates. El argumento es que Timócrates no era elegible para hablar en la Asamblea o en los tribunales por inmoralidad. El discurso es una buena fuente de infor-

[44] Esquines, 3, 107-24, y Dem., *Sobre la corona,* 149-50.

mación sobre la prostitución masculina en Grecia, sobre los procedimientos de la Asamblea y sobre las opiniones de la oposición a Demóstenes en este período. Muy poco se dice del fondo político del juicio; desde luego, el conjunto de la obra de Esquines se caracteriza por evitar las cuestiones más profundas y por los intentos de apartar la atención hacia los detalles. En esto, por supuesto, está en completo contraste con Demóstenes. En parte, la diferencia es de personalidad, pero en parte procede de la posición política de los dos oradores. Demóstenes, como idealista, conservador y patriota a la antigua usanza, quiere el enfrentamiento y tiene todo que ganar del análisis a fondo de las maquinaciones de Filipo y de aquellos que en Atenas cooperan con él; Esquines, de cuya sinceridad no tenemos razones para dudar, tenía la difícil tarea de apoyar una causa que reconocía el poder de Filipo, pensaba que la única meta realista era la *entente* y necesitaba pasar por alto temores de pacificación y cambio radical. En su segundo discurso es donde consigue mejor esto, *Sobre la embajada* (343 a. C.), en el que replicaba a las acusaciones de Demóstenes en *Sobre la falsa embajada,* estableciendo cuidadosamente los detalles narrativos con el fin de mostrar lo que se hizo día a día y asegurando a los atenienses que nadie fue sobornado. El tercer discurso, *Contra Tesifonte,* intenta tácticas similares, pero esta vez Esquines fue enterrado por la mucho mayor fuerza moral de Demóstenes.

HIPÉRIDES

La materia temática de la oratoria judicial la pone a veces en estrecha relación con la comedia. Esto podría ilustrarse con obras de Lisias o Demóstenes, pero se nota más en los discursos de Hipérides. Es el más ingenioso de los oradores, no duda en participar en casos sensacionales que trató de muchas maneras imaginativas, y sus modelos de dicción, menos austeros que los de sus predecesores, enriquecieron su lenguaje con palabras de la comedia y de la vida cotidiana. Los críticos antiguos le representan como el pentatleta de los oradores, sólo superado por Demóstenes como orador todo terreno: logógrafo versátil, acusador político efectivo, por ejemplo de Filócrates en 343 a. C., y portavoz importante del partido antimacedónico en la Asamblea. Es notable que al parecer evitara el insulto personal al que sus competidores a menudo recurren. Su trayectoria es paralela a la de Demóstenes, y durante mucho tiempo ambos estuvieron de acuerdo en general, pero en años posteriores tuvieron divergencias, e Hipérides se unió a otros para demandar a Demóstenes por aceptar el oro de Hárpalo. Tenemos fragmentos de un discurso sobre este tema, así como su discurso logográfico *Pro Euxenipo* (que trata el tema inusual de la incubación de templo), gran parte de su oración fúnebre por los muertos de la Guerra Lamiaca y partes de otros tres discursos judiciales. Todos ellos proceden de papiros descubiertos desde 1847. Se sabe algo de otras obras, siendo la más famosa la defensa de la cortesana Friné, donde Hipérides

buscó la irrelevancia de la demanda en los espeluznantes cuadros morales de las torturas de los malvados en el Más Allá, exclamando: «¿Por qué hay que perseguir a Friné si una piedra está suspendida sobre la cabeza de Tántalo?» Finalmente recurrió a la persuación extrarracional descubriendo dramáticamente al jurado el pecho opulento de su cliente. Dionisio de Halicarnaso pensaba que Hipérides igualaba a Lisias en estilo y le superaba en invención y disposición. Es especialmente bueno tejiendo argumentos en un conjunto coherente, algo que Lisias nunca dominó; es menos rígido al tratar las partes tradicionales del discurso forense, y tiene una habilidad considerable en la *ethopoeia*, acercándose a la de Lisias: *Contra Atenágoras* tiene una viva colección de caracteres indecorosos, incluido el orador, que son dignos de Menandro.

LICURGO Y DINARCO

Los dos oradores judiciales que quedan del canon son Licurgo y Dinarco. Licurgo pertenecía a la facción antimacedónica, fue celebrado por su integridad y rescató las finanzas atenienses en los años después de Queronea. No era logógrafo, pero emprendió muchas acusaciones de oponentes corruptos. Tenemos un discurso, una demanda estridente de Leócrates por traición. Dinarco era meteco, y fue logógrafo de segunda fila del que se conservan tres discursos, incluida una demanda desapasionada de Demóstenes en el caso de Hárpalo.

Sólo tenemos una pequeña parte de oratoria griega publicada y debemos ser algo cautelosos, como en el caso de la tragedia y la comedia, antes de hacer generalizaciones sobre su historia. Sin embargo, sí parece que surgió de las condiciones políticas, legales y sociales de mediados del siglo v y que se desarrolló primero en una serie de convenciones de disposición y temas. Esto fue seguido a principios del siglo IV por un arte creciente en el retrato de caracteres, incluida la presentación del orador y su carácter, y en la sutileza del argumento. A partir de mediados del siglo IV tenemos ejemplos de discursos a gran escala en casos públicos que utilizan la invectiva personal duramente, inspirados en agudas diferencias políticas. Tras la Guerra Lamiaca, la oratoria política tuvo poco alcance en Atenas y los discursos judiciales gradualmente cayeron en una forma infraliteraria que dejó de atraer los esfuerzos de las mentes de primera fila, pero el sistema educativo siguió centrado en la retórica, y la oratoria volvió a surgir como género importante en el siglo II después de Cristo [45].

---

[45] El texto de este capítulo fue escrito en 1975.

XVII

ARISTÓTELES

Para la historia de la literatura, la filosofía, a partir de Aristóteles, es importante al menos por tres razones distintas. En primer lugar, el estilo y el género: la presentación literaria de la filosofía, a veces dentro de un mismo escritor, varía en una gradación que puede ir de lo que es poco más que taquigrafía técnica a una prosa altamente cuidada. Algunos filósofos del período helenístico incluso presentan sus ideas en verso, y las citas, especialmente de los poetas más famosos, no son infrecuentes.

En segundo lugar, la teoría literaria: Aristóteles mismo, y algunos filósofos griegos posteriores, contribuyeron de manera fundamental a la teoría de la retórica y a la crítica literaria. Gran parte de su obra en este campo fue continuada por escritores clásicos posteriores, y ha tenido una influencia constante.

En tercer lugar, el pensamiento. Éste debe considerarse cuando influye directamente en la materia temática de la literatura. En este aspecto, Aristóteles es mucho menos significativo que los estoicos y epicúreos. La filosofía de Epicuro es la materia de Lucrecio, y Lucrecio es un poeta de genio comparable a Virgilio. Pero Lucrecio es sólo el más notable entre muchos poetas y escritores cuya obra fue influida poderosamente por el epicureísmo o el estoicismo. Hoy esa influencia parece decididamente más marcada en la literatura romana que en la griega. Pero ello se debe, al menos en parte, a la pérdida de casi toda la literatura griega de los tres últimos siglos a. C. Cabe poca duda de que el estoicismo y el epicureísmo tuvieron una influencia penetrante sobre la cultura griega posterior.

1. VIDA Y ESCRITOS

Aristóteles empezó su trayectoria filosófica como miembro de la Academia de Platón en Atenas en 367 a. C. A diferencia de Platón, no era ciudadano

ateniense. Su padre, Nicómaco, era el médico de corte de Amintas, rey de Macedonia, y sin duda fue por sugerencia de Nicómaco por lo que, a sus diecisiete años, Aristóteles se unió a la Academia para conseguir «la mejor educación que Grecia podía ofrecer» [1]. Aristóteles siguió siendo discípulo y estrecho colaborador de Platón hasta 347, año en que murió Platón. Es imposible decir si alguno de los escritos que se conservan de él datan de este período. Pero podemos estar seguros de que esta larga permanencia como miembro de la Academia fue la más fuerte de todas las influencias sobre el desarrollo filosófico de Aristóteles. Su propia obra, aunque a menudo critica a Platón, deja claro constantemente o hace referencias implícitas a los escritos del filósofo mayor, y en ciertas obras, especialmente los *Tópicos,* Aristóteles refleja sin duda discusiones y métodos de argumentación que se practicaban oralmente en la Academia. Pero nada de esto arroja la menor duda sobre la originalidad de Aristóteles, sea como pensador o como investigador. El objeto de su curiosidad fue enorme, y tenía pasión, al parecer no compartida por Platón, por la más penosa recolección y clasificación de hechos, ya fuera de biología, ciencias naturales o historia de las constituciones políticas. Más aún, Aristóteles estableció métodos de análisis y teorías positivas sobre la naturaleza de las cosas que a menudo no son sólo un avance con respecto a Platón, sino que merecen la calificación de originales en grado sumo. Esto es cierto sobre todo en lo que se refiere a su lógica, tanto en su presentación sistemática formal en *Analíticos* como a modo de metodología de la argumentación filosófica en general. Pero en todos los temas que trató, metafísica, ética, política, filosofía de la mente y ciencias naturales, Aristóteles hizo gala de un poder de pensamiento analítico simplemente asombroso.

Tras la muerte de Platón, Aristóteles dejó Atenas, volviendo a la ciudad doce años más tarde, en 335. Pasó los años de sus «viajes» en varias ciudades, primero en Asia Menor, luego en Macedonia. La investigación moderna ha proporcionado poderosas razones para fechar el creciente interés de Aristóteles por la biología en este período de su vida [2], y los años 343-340 son importantes por otra razón bastante distinta. Durante este tiempo, Aristóteles fue nombrado por Filipo de Macedonia tutor de Alejandro, entonces un adolescente. Es bastante probable que Aristóteles intentara interesar al joven Alejandro en algunas de las obras más elementales de la Academia, pero, por lo que sabemos del maestro y el alumno, ninguno de ellos influyó significativamente en el otro. Uno de los silencios más notables de los escritos políticos de Aristóteles es la completa ausencia de referencias a los profundos cambios que estaban teniendo lugar entonces en el mundo griego, que eran consecuencia directa de las campañas y ambiciones imperialistas de Alejandro.

La relación oficial de Aristóteles con Alejandro parece que terminó en 340, pero el filósofo permaneció en Macedonia hasta que Alejandro sucedió a Filipo

[1] Ross, 1923, 2.
[2] Cf. Lee, 1948.

cinco años más tarde. Entonces volvió a Atenas, pero no a la Academia. Habiendo adquirido por entonces, podemos suponer, una reputación considerable como filósofo, Aristóteles estableció su propio círculo de amigos y discípulos en el Liceo, un bosquecillo consagrado a Apolo exactamente en las afueras de Atenas, que se había convertido en un campo de ejercicios público con un edificio que albergaba un gimnasio. El Liceo (o Perípatos), como llegó a llamarse la escuela de Aristóteles, al principio no tenía sede propia, sino que se alojaba en edificios públicos, donde las autoridades cívicas permitían que enseñara Aristóteles [3]. Más tarde su sucesor, Teofrasto, adquirió una propiedad cerca del Liceo, que puso a disposición de la escuela y legó a sus asociados filosóficos (Dióg. Laerc., 5, 52). Está claro que Aristóteles se consideraba durante estos años posteriores en Atenas un filósofo independiente, que dirigía investigaciones, daba conferencias y volvía una y otra vez sobre sus propias ideas. Su influencia personal y erudita sobre sus seguidores fue lo suficientemente fuerte como para inspirar una continuación de lo más fructífera de los estudios tras su muerte. Ésta acaeció en 322, en Calcis (Eubea), donde Aristóteles se había retirado, presionado por la revolución antimacedónica en Atenas después de que se anunciara la muerte de Alejandro.

La filosofía de Aristóteles y la naturaleza de sus escritos deben estudiarse a la vez. Desde la Antigüedad posterior hasta tiempos recientes se ha considerado a Aristóteles como filósofo sistemático por excelencia. La obra de Werner Jaeger sobre la historia del desarrollo de Aristóteles (1923) inició una reafirmación fundamental de esta opinión. Hoy reconocemos que, con todo lo positivo de las opiniones de Aristóteles sobre el mundo y la coherencia entre ellas, era principalmente un investigador, alguien que planteaba problemas y soluciones a los mismos, y sólo secundariamente alguien que construía sistemas. Sus escritos presentan una mente constantemente enzarzada en el diálogo consigo misma, teniendo debidamente en cuenta las teorías establecidas o la evidencia empírica y conformando su pensamiento por medio de categorías conceptuales claramente definidas. La impresión de un sistema aristotélico autosuficiente, aunque cierta en parte, parcialmente se debe a los comentaristas de la Antigüedad posterior y a sus sucesores medievales. También se debe a la forma en que nos han sido transmitidos los escritos de Aristóteles.

Para Platón, el diálogo era el medio literario de la filosofía. Cualesquiera que hayan podido ser sus orígenes, como representación del discurso socrático, los diálogos de Platón no son simplemente un artificio dramático. Su característica fundamental es la pregunta y la respuesta entre al menos dos personas, y para Platón el método confirmado de hacer filosofía, en cualquier caso en forma escrita, es este estilo de intercambio «dialéctico», llevado a cabo según ciertos principios evidentes por sí mismos, aunque no estrictamente formales, de lógica y criterios de verdad. En las *Cartas*, algunas de las cuales probable-

[3] Lynch, 1972, 68-154.

mente son auténticas (véase págs. 523 y sig.), y en ciertos pasajes de sus diálogos, especialmente los últimos, es bastante común la exposición de opiniones por un solo orador. Pero, aparte de la discutible *Carta* VII, Platón no ofreció un informe escrito de su propia filosofía en primera persona.

Hasta donde podemos juzgarlo, los diálogos de Platón fueron únicos en la literatura griega. Otros filósofos, incluido Aristóteles, utilizan a veces la forma dialogada, pero no como método fundamental de escribir filosofía. El tratado en prosa continua estaba bien establecido para los escritos técnicos ya a mediados del siglo v, y no deberíamos considerar los diálogos de Platón como una interrupción de esa tradición. Su explicación está en la referencia a la relación de Platón con Sócrates y en su propia metodología filosófica.

Como Platón, Aristóteles escribió obras pensadas para el lector culto en general, pero nuestro conocimiento de éstas es fragmentario [4]. Él mismo distinguió entre *lógoi exoterikoi,* obras pensadas para leerse fuera de la escuela, y *lógoi katá philosophian,* obras de naturaleza filosófica técnica *(Ét. Eud.*, I, 1217b22) escritas como conferencias o para su estudio dentro de su propio círculo. Es este último grupo de obras el que constituye el corpus aristotélico conservado. A menudo conocidos como «notas de las conferencias de Aristóteles», una descripción equívoca, los tratados conservados sin duda han sufrido reorganizaciones y ediciones desde la muerte de Aristóteles. Los textos que tenemos probablemente proceden de una edición hecha por Andrónico de Rodas antes de mediados del siglo I a. C. [5]. Es prácticamente seguro que emprendió la edición de un grupo sustancial de los manuscritos del propio Aristóteles que habían estado fuera de circulación desde la muerte de Teofrasto (288-284) hasta ser recuperados por un bibliófilo ateniense, Apeliconte, a principios del siglo I a. C. [6]. Esto no es importante simplemente como historia bibliográfica. A Andrónico se le puede asignar la responsabilidad última de la disposición actual de las obras de Aristóteles, incluida la división en libros y al menos algunos títulos, y sus propios prejuicios filosóficos probablemente le llevaron a dar una organización más sistemática de los materiales de la que el propio Aristóteles hubiera utilizado [7]. Además hay buenas razones para pensar que algunos de los textos, al menos de la edición de Andrónico, no habían estado disponibles, ni siquiera en las bibliotecas después de haber sido llevados a Asia Menor por Neleo de Escepsis a principios del siglo III a. C. Esto no quiere decir que no se conociera nada de la filosofía de Aristóteles en los años intermedios. Se podía disponer de sus escritos más populares, y al parecer la Biblio-

---

[4] Cf. Lesky, 621-24.

[5] Los datos antiguos sobre la obra de Andrónico están recogidos en Düring, 1957, 412-25. Para un estudio detallado, cf. Moraux, 1973, que da argumentos de peso para fechar la actividad de Andrónico antes de la muerte de Cicerón (págs. 45-58).

[6] Estrabón (13, 1, 54) intenta dar la historia de estos textos hasta su llegada a las manos de Andrónico.

[7] Düring, 1966, 41-42.

teca de Alejandría poseyó un número muy grande de sus obras [8]. Es posible que ciertos textos fueran conocidos en otros lugares, pero la versión de que nuestros textos aristotélicos estuvieran perdidos temporalmente gana algún peso por la ausencia de referencias claras a los mismos en la literatura del período de 270 a 40 a. C., aproximadamente.

«Todos los hombres tienen un deseo natural de conocimiento.» Esta afirmación concluyente es la primera frase de la *Metafísica* de Aristóteles, y la disposición tradicional de sus obras se basa en una clasificación del saber o ciencias que él mismo reconoció: teóricas, prácticas y productivas *(Metaf.,* E 1025b25). A éstas deben añadirse los tratados lógicos, que aparecen en cabeza del corpus y que Aristóteles mismo consideró no como parte de ciencia alguna sino como método de argumentación aplicable a todas las ciencias. Dadas estas cuatro divisiones de la obra de Aristóteles, la más grande de las conservadas cae en el apartado de «saber teórico». Ello abarca sus investigaciones sobre la naturaleza, tanto a nivel de los principios generales del movimiento y el cambio *(Física, De la generación y de la corrupción, Del cielo)* como en biología; también incluye lo que él llama «primera filosofía» o «teología» *(Metafísica),* cuya materia temática son los primeros principios de la realidad u objetos primarios del conocimiento científico. Sus escritos sobre *Ética* y *Política* son ejemplos de «conocimiento práctico», y la *Poética* (y en cierto sentido la *Retórica),* una muestra de saber «productivo». Una obra que queda fuera de esta clasificación es la *Constitución de Atenas,* el único ejemplo conservado de una investigación masiva sobre las ciudades-estado griegas que Aristóteles dirigió, aunque él mismo apenas pudo escribir más que una fracción de los 158 tratados que se dice fueron escritos.

Aristóteles fue muy considerado como estilista en la Antigüedad. Cicerón habla de su *flumen orationis aureum (Acad.,* 2, 119), «su dorado curso de elocuencia», y Quintiliano lo repite, *eloquendi suauitas* (10, 1, 83), su «dulzura de estilo». Ambos críticos debían de estar pensando en las obras literarias de Aristóteles, y los restos de éstas son tan defectuosos que no nos permiten corroborar esos juicios. Pero hay pocas razones para dudar de ellos. El artificio literario y los períodos elegantes no son rasgos de nuestro corpus aristotélico, pues estas obras no se escribieron para regalar el oído. (El comentario de Filodemo sobre el «balbuceo» literario de Aristóteles, *Ret.,* II, p. 51, 36, 11, Sudhaus, probablemente se refiere a los tratados técnicos.) Gran parte de la filosofía de Aristóteles es técnica y exige estar familiarizado con la terminología específica y el argumento formal. Pero aunque hay algunos pasajes resumidos o corrompidos por la tradición, hasta el punto de que son profundamente oscuros, no es Aristóteles difícil de leer consecuentemente por aquellos que se han introducido a fondo en su estilo y su lenguaje. Las principales dificultades de Aristóteles estriban en la naturaleza de los problemas que trata, y es una muestra

[8] Düring, 1966, 37.

de su distinción el que frecuentemente encontrara el medio de expresar el pensamiento más abstracto clara y coherentemente.

Por lo demás, incluso en sus obras conservadas muestra ocasionalmente indicios de ese *flumen orationis aureum*. La introducción a su *Metafísica* es un ejemplo; otro es un pasaje de *De las partes de los animales* (1, 5), que revela el placer estético de un investigador científico: «Incluso en el estudio de los animales que no causan placer a los sentidos, la naturaleza en su sabiduría proporciona irresistibles placeres a los que son capaces de reconocer causas y a los amantes naturales de la sabiduría». O cuando, escribiendo sobre la vida puramente contemplativa, la describe como

> superior a las fuerzas del hombre o, por lo menos, si puede el hombre vivir de esta suerte no es como hombre, sino en tanto que hay en él un algo divino... por tanto, no hay que dar oídas a los que aconsejan al hombre que piense tan sólo en las cosas humanas... es preciso que el hombre se inmortalice tanto cuanto sea posible, y que haga un esfuerzo por vivir conforme al principio más noble de todos los que le constituyen. Aunque este principio no es nada, si se considera el pequeño espacio que ocupa, no por eso deja de ser infinitamente superior a todo lo demás del hombre en poder y dignidad *(Ét. Nic.,* 10, 1177b26-1178a2).

Incluso en los momentos más áridos, Aristóteles consigue transmitir su propia pasión por el conocimiento, y nadie ha expresado más consecuentemente la satisfacción de la vida de entrega intelectual completa.

Es difícil generalizar brevemente sobre la metodología de Aristóteles como escritor filosófico, pero es necesario mencionar algunos puntos. A diferencia de Platón, Aristóteles gusta de empezar la consideración de un problema con un repaso de las opiniones existentes sobre el tema. Esto puede hacerse sin referirse a autores concretos, pero más a menudo da un informe detallado y una crítica de los filósofos anteriores, haciendo el uso de sus teorías o conceptos (según su propia interpretación) que más convenga a su propio propósito filosófico. Dos ejemplos notables son el primer libro de la *Metafísica* y el de la obra *Sobre el alma*. Aristóteles (en pasajes así) no es tanto un historiador de la filosofía como un crítico que considera a sus predecesores a través de sus propias categorías de pensamiento [9]. Pero es una fuente fundamental de conocimiento sobre la filosofía arcaica griega.

Una segunda característica de su estilo filosófico es la búsqueda de definiciones de conceptos centrales y dilucidar lo que llamaríamos diferentes usos de un término, que Aristóteles llama «las diferentes maneras de decir una cosa». Así, el primer capítulo de la *Física,* 2, está dedicado a un análisis de *physis,* «naturaleza», que considera que tiene dos usos, según nos refiramos

[9] La fiabilidad de Aristóteles como historiador de la filosofía fue puesta seriamente en tela de juicio por Cherniss, 1935. Guthrie, 1957, no minó efectivamente su argumentación, como señala Stevenson, 1974.

a la *materia* de algo o a su *forma*. *Materia* y *forma* son dos categorías conceptuales fundamentales de Aristóteles que utiliza en el análisis de todo tipo de cosas distintas. Otros conceptos semejantes son *potencia* y *acto*, *necesario* y *contingente*, *ser* y *devenir*, aunque los términos griegos que traducen estas palabras tienen connotaciones que sólo parcialmente pueden transmitirse en nuestro idioma. Una vez definida la entidad de la que se está ocupando, es característico de Aristóteles explicar detalles específicos, que no sólo aclaran la definición, sino que pueden causar su modificación. Interrumpe repetidamente su exposición central de un tema para considerar una *aporía*, un problema específico, que un escritor moderno situaría en una nota a pie de página y que él mismo puede dejar sin resolver. A veces es imposible decir si una *aporía* en particular es parte del texto original o algo que él, o incluso un editor, ha añadido más tarde. Pero no cabe duda de que la mayoría son parte de su propia presentación filosófica.

Naturalmente la metodología varía en gran medida con la materia temática. En los *Analíticos*, que sienta los principios formales del razonamiento deductivo (silogístico), el lenguaje es coherentemente técnico, y el estilo comparable al de un libro moderno de lógica. La *Ética*, por otra parte, está escrita en un griego llano pero admirablemente claro, y cierto número de puntos morales están ilustrados con citas de poetas. Como todos los griegos cultos, Aristóteles debía de conocer de memoria gran parte de la obra de Homero y de otros poetas, y su interés por la literatura en modo alguno era puramente placentero. Sus escritos incluían seis libros de Problemas Homéricos [10], tema tratado posteriormente por Zenón el Estoico y por muchos más. Compiló u organizó la compilación de los registros de vencedores, y sus obras, en los festivales dramáticos atenienses [11], y sus obras conservadas incluyen dos estudios que son de especial interés literario, la *Retórica* y la *Poética*. Éstos, especialmente el segundo, merecen estudiarse con cierto detalle.

2. RETÓRICA

El *Arte de la Retórica* de Aristóteles, según lo tenemos, está en tres libros. Como contribución a la teoría literaria, el último de éstos es el más interesante, y es posible que un editor lo incorporara a los libros 1 y 2 tras la muerte de Aristóteles. En los dos primeros libros a Aristóteles le preocupa específicamente «descubrir los posibles medios de persuasión sobre cada tema» (1, 2). Establece esto como función de la retórica, pero como el orador busca probar

[10] Cf. Pfeiffer, 69-74.

[11] Cf. *DFA*, 71.

sus afirmaciones a su público, Aristóteles trata la retórica como un arte que requiere que los que lo practiquen entiendan ciertas reglas de razonamiento o lógica. Gran parte de los libros 1 y 2 está ocupada por análisis de la *enthymeme* o «silogismo retórico» y de los tipos de proposiciones que los oradores pueden esperar sean efectivas como constituyentes de sus argumentos. Como Platón *(Fedr.*, 266c-269c), Aristóteles es fuertemente crítico con la existencia de manuales de retórica, y su insistencia sobre el elemento lógico de la argumentación retórica habría conseguido las simpatías de Platón. Pero mientras que para Platón el verdadero orador debe ser un filósofo que posee el conocimiento en su sentido pleno, la *Retórica* de Aristóteles muestra «cómo ser un buen orador sin ser un filósofo» [12]. No es que desprecie los aspectos morales y emocionales de la retórica. El aspirante a orador, en su opinión, necesita entender conceptos éticos y también necesita suficiente psicología para saber qué es lo que moverá los sentimientos del público. El segundo libro se propone explicar cómo debe el orador obtener la buena voluntad de su público, y para ello debe ser un juez competente de las emociones que las diferentes situaciones y tipos de comportamiento arrancan.

En el tercer libro, Aristóteles se dedica al «estilo», es decir, la necesidad del orador de saber «cómo tendría que hablar». Nombra a la «claridad» virtud específica del buen estilo en prosa, y también insiste en la «propiedad» con respecto a la materia temática (2, 1). Ambas cualidades son dilucidadas, en parte, contrastando la prosa con la poesía. El elevado lenguaje de la poesía es mucho menos adecuado para la prosa, que debería evitar palabras raras y moderarse en el uso de símiles. Pero las metáforas son completamente apropiadas para la prosa, «puesto que todo el mundo las usa en la conversación» (2, 6), y Aristóteles dedica mucho espacio al análisis de la metáfora y su valor. Argumenta que las observaciones ingeniosas proceden en gran parte de las metáforas y del engaño del oyente (11, 6). Exactitud gramatical, elusión de la ambigüedad, utilización apropiada de los relacionantes y de términos específicos en vez de genéricos son considerados como los constituyentes del «helenismo» (5, 1).

Aristóteles en este libro discute sobre el uso de los circunloquios, el ritmo de la prosa y la estructura de los períodos. Subraya la importancia de los períodos antitéticos o equilibrados por motivos estéticos y lógicos (9, 8). La prosa griega primitiva, con su aprecio de las series de frases coordinadas, es inferior, según su opinión, al estilo periódico, y cita al historiador Heródoto como ejemplo del primero. A lo largo de todo este libro Aristóteles está estudiando la prosa retórica, y relaciona su criterio general de «propiedad» con los diferentes tipos de retórica (12, 1). Los discursos políticos exigen un estilo diferente al de los escritos como alegatos legales o como discursos ceremoniales *(epideiktikḗ léxis)*. También traza una distinción interesante entre la prosa escrita para

[12] Grube, 1965, 93.

ser leída y los discursos pensados para ser pronunciados —la primera tendría que ser más precisa y los segundos más histriónicos—.

Es imposible decir cuánto deben estos comentarios estilísticos a investigadores anteriores. Pero podemos adjudicar justamente a Aristóteles cierta originalidad, especialmente sobre la metáfora, y una exposición admirablemente clara de muchos ingredientes del buen escribir, que ejerció una influencia considerable sobre los teóricos de la retórica en la Antigüedad posterior.

3. POÉTICA

Si la *Retórica* de Aristóteles hoy es de interés fundamentalmente histórico, la fortuna de su breve ensayo sobre poesía ha sido muy distinta. *Del arte de la poesía,* convencionalmente llamado *Poética,* ha disfrutado y sigue disfrutando de una notable reputación entre los libros de crítica literaria. Puede ser considerado con justicia como el más influyente de todos estos libros, y, no debe sorprendernos que ninguno de los escritos de Aristóteles haya sido tan estudiado y citado. Pero Aristóteles mismo, y sus contemporáneos, podrían haberse sorprendido de su éxito posterior. No hay nada que sugiera que consideró la *Poética* como uno de sus mayores logros, que podría situarse al mismo nivel que su obra sobre lógica, metafísica y biología. La *Retórica* es un estudio mucho más detallado que la *Poética,* incluso teniendo en cuenta el hecho de que ésta última, que también es la más moderna de las dos, se ha conservado de forma incompleta. Es probablemente correcto afirmar que Aristóteles estaba más interesado en la técnica y la argumentación retórica que en la naturaleza de la poesía.

Esta actitud por parte de Aristóteles ayudaría a explicar algunas de las deficiencias de la *Poética:* trató el tema selectivamente sin aspirar a crear una teoría de la literatura completa. Aún más, la *Poética,* en su forma actual, está tan condensada que tenemos todas las razones para creer que se trata de un tratado creado para el estudio dentro de la escuela aristotélica más que un libro en el sentido habitual. También es prácticamente seguro que el texto original ha sido modificado por los antiguos editores en varios lugares. Pero, a pesar de todas sus dificultades, la *Poética* merece su elevada reputación. Ilustra la comprensión de la tragedia griega y establece instrumentos críticos de análisis literario que son de importancia duradera.

Al acercarse a la *Poética* se necesita tener en cuenta muchos datos históricos. En primer lugar, las circunstancias culturales de la época de Aristóteles. El segundo tercio del siglo IV a. C. fue una época de decadencia y transición de la poesía griega. La tragedia en especial, el principal tema de Aristóteles en la *Poética,* no dio dramaturgos destacados después de Sófocles y Eurípides, pero los festivales dramáticos prosiguieron como antes, con nuevas obras y

a veces reestrenos de las antiguas. Todos los niños aprendían en la escuela a Homero, y en general, la poesía siguió siendo un elemento fundamental en la educación y la cultura en sentido amplio.

En segundo lugar, la influencia de Platón. Como estrecho colaborador de Platón durante veinte años, Aristóteles no podía dejar de reaccionar ante las opiniones del filósofo más viejo. Su definición de la poesía como arte *imitativa (mimesis)* viene directamente de Platón, y Aristóteles también sigue a Platón cuando da una gran importancia al efecto de la poesía sobre las emociones. Pero no compartió ninguna de las actitudes censoras de Platón hacia los poetas. Los conceptos éticos tienen un papel importante en la *Poética,* pero el propósito de la obra no es decir a los poetas lo que tendrían que hacer, en sentido moral. Parte de la importancia de la *Poética* es el tratamiento de la poesía como actividad válida por derecho propio, que necesita ser analizada y entendida dentro de sus propios términos de referencia.

En tercer lugar, la metodología de Aristóteles y las categorías conceptuales. La *Poética* es una de las últimas obras de Aristóteles. Por la época de su composición, ya había establecido métodos de análisis y terminología que podían aplicarse al estudio de todo tipo de temas distintos. La división de la poesía en «especies», la distinción entre «universal» y «particular», la distinción entre «simple» y «compuesto», son ejemplos de artificios analíticos en la *Poética* que aparecen en todos los escritos de Aristóteles. Más aún, ciertos términos de la *Poética,* especialmente *praxis,* «acción», *ethos,* «carácter (moral)», *hamartia,* «error», están todos ilustrados por puntos explicados en su *Ética.*

La estructura de la *Poética,* según la tenemos, es como sigue: en los capítulos 1-5 dilucida Aristóteles la naturaleza de la poesía en general; los capítulos 6-22 tratan de la tragedia, 23-26 de la épica y una comparación de ambos géneros. La última frase de nuestros manuscritos redondea el tratamiento de la tragedia y la épica. Es casi seguro que la *Poética* continuaba con un tratamiento de la comedia [13], prometido en 1449b21. La cuarta «especie» de poesía que Aristóteles menciona, «ditirambo» (lírica coral), no está explicada en ningún sitio, y no hay medio de saber si examinó ésta y otras «especies» de poesía, por ejemplo la lírica personal, en otro lugar.

Con toda su brevedad, los capítulos introductorios son de primera importancia. Tras definir la poesía como «arte imitativa», Aristóteles dilucida el significado de «imitación» para cada «especie» de poesía. Los poetas imitan «la acción de los hombres» (1448a1), afirmación que muestra que ahora Aristóteles está pensando en el teatro y la épica. Puesto que los agentes humanos difieren en carácter moral, un criterio para diferenciar las «especies» de poesía es ético: la tragedia representa a las personas mejor de lo que son en realidad, y la comedia, peor de lo que son (1448a17). Aristóteles no quiere decir que los temas de la tragedia sean modelos de virtud. Aquí, su criterio ético es

[13] Véase Cooper, 1922.

en parte, si no principalmente, una manera de distinguir lo noble y heroico de lo vulgar e insignificante. Otra forma de distinguir entre diferentes formas de poesía es su utilización de la narración, el drama o ambos. Aristóteles considera a Homero como poeta tanto narrativo como dramático, sin duda porque su épica utiliza de manera tan importante los discursos.

Sus observaciones sobre el origen «natural» de la poesía merecen citarse plenamente: «el acto de imitar es una parte integrante de la naturaleza humana a partir de la infancia; y el hombre es diferente de las otras criaturas en que es el animal más dotado para la imitación, y es a través de la imitación como se consigue en primer lugar el aprendizaje; después todos los hombres se complacen en los productos de la imitación» (1448b5-9). Así pues, la poesía para Aristóteles es un constituyente a la vez natural y grato de la vida humana. En ningún lugar de la *Poética* sugiere que el poeta sea un maestro o proveedor de algún tipo especial de verdades. Sin embargo, al escribir sobre tragedia, Aristóteles especifica ciertas cualidades que el poeta necesita. Tiene que ser hombre de talento más que alguien sujeto a la inspiración (1455a32) y Aristóteles parece decir que los hombres que pueden ser descritos de cualquiera de estas dos maneras son los más capaces de sentir las pasiones que representan en forma poética.

El concepto aristotélico de «imitación» o «representación» *(mimesis)* no equivale a la simple reproducción o copia. Es su manera de decir que la poesía es un tipo especial de acto creativo. No debemos suponer que la imitación se opone a la imaginación, sino más bien a lo puramente fantástico o imposible. La tarea del poeta es representar las acciones y la vida humana, pero no necesariamente la vida aquí y ahora. Aunque se asemeja al pintor (pues también pintar es una «especie» de *mimesis)* el poeta puede representar las cosas como eran, o como son, o como se dice o piensa que son, o como deberían ser (1460b10). Más aún, la poesía difiere de la historia, según Aristóteles, en que escribe de lo «universal» más que de lo «particular» (1451b6) [14]. La historia narra lo que un individuo hizo o experimentó. Pero la poesía —y aquí Aristóteles piensa sobre todo en la tragedia— representa «cosas de cierto tipo» que han sido hechas o dichas por «alguien de cierto tipo» de manera que la relación entre el agente y lo que dice o hace sea «verosímil o necesaria». En estas difíciles palabras, Aristóteles no sólo contrasta la tragedia con la historia sino que dice algo de gran importancia sobre la poesía como género. Debe ser una representación que tenga significado y coherencia *generales,* de manera que nos sintamos movidos a contestar: sí, eso es lo que alguien así diría o haría en esta situación.

La «universalidad» de la poesía está situada dentro del análisis detallado de Aristóteles sobre la tragedia, y es parte de su *Poética,* la parte más amplia, que ha sido justamente alabada más frecuentemente. Empieza por una definición general: «la tragedia es una imitación de la acción que exige una atención

[14] Sobre la distinción aristotélica entre poesía e historia, véase Gomme, 1954b.

seria, y que es completa y posee magnitud; con un discurso que es hecho atractivo... empleando una forma dramática, no narrativa, y por medio de piedad y miedo produciendo la purgación *(katharsis)* de tales emociones» (1449b24).

Ninguna parte de la *Poética* ha estimulado más discusiones que la última parte de esta definición. Aristóteles no vuelve a referirse a la *katharsis,* pero en capítulos posteriores da alguna explicación de las emociones «trágicas», la piedad y el miedo. Nos dice que son motivados en general por un cambio en el conocimiento o las fortunas de un personaje (1452a38). Más específicamente, la piedad es evocada por la desgracia inmerecida, y el miedo, por los sufrimientos de «aquellos como [nosotros]» (1453a5). Se deduce que las tragedias que vayan a tener éxito, según Aristóteles, deberían buscar provocar en el público emociones de este tipo. Es difícil saber hasta dónde se prestan las palabras de Aristóteles a la idea de sentir simpatía por los personajes [15]. En la piedad queda implícita alguna sensación de sentimientos por los demás, y Aristóteles también se refiere a la «clemencia», *philánthropon.* Pero no debemos entender que piensa en una autoidentificación romántica con el protagonista y sus sufrimientos [16]. Tanto la piedad como el miedo tienen connotaciones implícitas para Aristóteles: nos emociona la idea de que también nosotros podríamos sufrir ese dolor. Lo más interesante de todo es su observación sobre que «el poeta debería crear el *placer* que surge de la mimesis de la piedad y el miedo» (1453b11). En la frase anterior ha hablado del «placer peculiar de la tragedia», y luego analiza ésta como producto de la piedad y el miedo, en su representación dramática.

Aristóteles reconocía plenamente que la piedad y el miedo son dolorosos *(Ret.,* 2, 8). Pero no es una contradicción en él hablar del placer que causan en un público de tragedia. Pues de hecho disfrutamos de la tragedia y es una pregunta interesante por qué. Aunque cualquier afirmación sobre la *katharsis* en la *Poética* es arriesgada, las observaciones posteriores de Aristóteles sobre la piedad y el miedo sugieren con fuerza que la *katharsis* de éstos y similares emociones, si no es en sí misma el placer de la tragedia, es un proceso que convierte en algo agradable lo que en la vida real sería experiencia penosa. Parece que la cuestión está en que es agradable que nos provoquen esas emociones y que nos alivie el arte. Es lo que dice Aristóteles en la *Política* (8, 7) cuando escribe acerca de la música «entusiasta» y hay todas las razones para relacionar estas observaciones con la *Poética* [17].

¿Es la provocación de las emociones en un contexto dramático lo que constituye la *katharsis?* La respuesta es probablemente que sí. Parece que Aristóteles dice que la experiencia de la tragedia libera nuestros sentimientos de tal

[15] House, 1956, 102 y sig.

[16] Jones, 1962, 39 y sig.

[17] Se refiere en el pasaje de la *Política* a «un estudio más claro de la *katharsis,* que daremos cuando lleguemos a hablar de la poesía». Pero nuestro texto de la *Poética* no cumple con esta predicción.

manera que ganamos equilibrio y estabilidad emocionales [18]. Posiblemente veríamos su concepto de terapia emocional como afirmación positiva del valor de la tragedia, defendiéndola contra los criterios estrictos de Platón [19]. Pero esto es basar mucho en un poco. Es mejor relacionar las opiniones de Aristóteles sobre el placer emocional de la tragedia con su concepción general del hombre como criatura que disfruta de la «imitación». La piedad, el miedo y su *katharsis* explican lo que el trágico debe intentar crear si el público ha de disfrutar de esa «especie» particular de imitación.

Menos controversias rodean a las primeras partes de la definición aristotélica de la tragedia. Al buscar explicarse éstas a sí mismo, saca la conclusión de que la tragedia se compone necesariamente de seis elementos constitutivos: historia o argumento *(mythos),* personajes, ideas, dicción, aspecto visual y canto (1450a9). Su explicación de los tres últimos elementos, aunque no sin interés, es secundaria y no será examinada aquí. La parte mejor y más larga de su tratamiento de la tragedia está dedicada al *mythos.*

Por *mythos* entiende Aristóteles «la construcción de los acontecimientos» (1450a4). Esto, sobre todos los demás conceptos, dilucida el tipo de mimesis que es la tragedia. «La tragedia es una mimesis no de hombres sino de acciones y de vida... de manera que ellos [los actores] actúan no para representar a los personajes, sino que encierran en sí a los personajes en beneficio de la acción; de ahí que acciones y *mythos* sean la meta de la tragedia, y la meta es lo más importante de todas las cosas» (1450a15).

Es característico del acercamiento de Aristóteles a la explicación de una actividad buscar su «meta», y su elección de argumento o acción, como meta de la tragedia quiere decir que considera a éstos los elementos determinantes fundamentales. Al insistir tanto en la acción *(praxis)* Aristóteles no está diciendo que la tragedia tendría que estar henchida de acontecimientos, activos en oposición a estáticos. Una acción en su análisis es una experiencia unitaria o conjunto de acontecimientos, p. ej. el descubrimiento por Edipo de su identidad, o el asesinato de Agamenón. Cuando aconseja a los futuros dramaturgos (1455b2), Aristóteles sugiere que deberían empezar por una concepción «generalizada» de la obra, a la que se añaden más tarde los nombres propios y los «episodios». La acción es tanto el punto de partida lógico como cronológico, como es también la meta. El personaje está subordinado al argumento, no como ser prescindible o normalmente independiente de la acción sino porque apoya al argumento como el color de una pintura a un esbozo monocromo

[18] Desde la obra de Bernays, 1853, se ha visto favorecida una interpretación médica de la *katharsis;* así Aristóteles estaría tratando la purgación de las emociones como proceso análogo al efecto de los laxantes en el cuerpo, que favorecen el restablecimiento del equilibrio adecuado de los humores. Los críticos recientes, por ej. House, 1956, y Lucas, 1968, han buscado ampliar el significado refiriéndose al propio concepto de Aristóteles del medio ético (House, 108) o a celebraciones rituales (Lucas, 284).

[19] House, 1956, 100.

(1450a39) [20]. Esta interesante comparación muestra que para Aristóteles el personaje de la tragedia es considerado no como algo autónomo sino como «colorante» de la acción. Si esto nos parece indebidamente restringido, debemos reconocer que «personaje» para él quiere decir disposición moral, no un amplio espectro de rasgos individuales. Más aún, como insiste repetidamente en la *Ética*, es la acción la que revela el personaje, extremo que muestra que es un error encontrar en la *Poética* una simple disyunción entre argumento y personaje.

Entre las contribuciones más significativas de Aristóteles a la teoría estética está su insistencia en la «unidad orgánica» de la acción trágica. Una tragedia, como afirma su definición, debe poseer «una cierta magnitud», pero más especialmente debe ser la mimesis de una acción que sea «total y completa» (1450b24). El argumento debe permitir que la obra se desarrolle y llegue a su conclusión a través de una secuencia natural (necesaria o verosímil) de acontecimientos. De las «tres unidades», tan importantes en la crítica posterior, la acción es la única en la que Aristóteles puso el acento. Tampoco limitó su alcance a la tragedia. También el poeta épico debería aspirar a una unidad similar de acción, que Aristóteles piensa que Homero consiguió, a diferencia de la mayoría de los poetas épicos. Tuvo razón en no tratar el conjunto de la guerra de Troya, tema adecuado para la historia, pero demasiado extenso para la épica (1459a30).

Aristóteles sigue su estudio general del argumento con una consideración de muchos de sus detalles. La acción que es representada debe contener un «cambio» (se entiende que de fortuna), ya sea de buena a mala o al contrario (1451a13). No hay necesidad, en opinión de Aristóteles, de que una tragedia acabe de manera desgraciada, aunque éste es el «cambio» que prefiere, y los finales felices no son infrecuentes en las obras conservadas de Sófocles y Eurípides. Menos útil es su distinción entre argumentos «sencillos» y «complejos». Un argumento complejo es aquel en el que el cambio de fortuna va acompañado de «revés», *peripéteia,* o «reconocimiento», *anagnórisis,* o ambos. Por «revés» Aristóteles entiende «un cambio de la acción en la dirección opuesta» y lo ejemplifica con el mensajero corintio del *Edipo Rey* de Sófocles cuyas noticias, que pretendían alegrar a Edipo, tuvieron el efecto opuesto. «Reconocimiento» es «un cambio de la ignorancia al conocimiento, ya sea hacia la amistad (incluido el parentesco) o la enemistad» (capítulos 10-11). «Revés» y «reconocimiento» no son en sí mismos «cambio de la fortuna», sino artificios dramáticos que pueden usarse en su representación. Aristóteles juzga que son partes de la mejor tragedia.

Como la estructura del argumento, el cambio de fortuna y el personaje del protagonista admiten variaciones. Aristóteles afirma que una tragedia será más efectiva al provocar la piedad y el miedo si representa el cambio de la buena

[20] Cf. Jones, 1962, 31.

fortuna a la mala de un hombre ilustre que no es conspicuo por virtud o por vicio, y cuya caída es el resultado no de la maldad sino del error, *hamartía* (1453a7). Por *hamartía* no quiere decir un defecto grave del personaje, pues eso contradiría la negación de maldad. El cambio de fortuna es de alguien «mejor, antes que peor». Aristóteles no ofrece análisis alguno de *hamartía* en la *Poética* pero su utilización general de la palabra cubre el error tanto intelectual como moral. La tradición racionalista de la ética griega, que Aristóteles mismo heredó y adaptó, no trazaba una distinción tajante entre los fallos morales y los intelectuales, y la tendencia moderna a interpretar *hamartía* como «ignorancia de algún hecho material» [21] parece indebidamente restrictiva. Aristóteles era bastante capaz de distinguir entre errores veniales debidos a ignorancia de hechos, y error culpable, que procedía de la maldad. Su análisis es válido para muchas más tragedias griegas (por ej. *Antígona* o *Persas* o *Prometeo encadenado)* si la *hamartía* puede incluir el error moral. El extremo esencial es que sea lo que sea la *hamartía* que provoca el infortunio, el sufrimiento del protagonista no es merecido o un castigo por sus fracasos.

A través de este análisis Aristóteles nunca pierde de vista la meta de la tragedia y su necesidad de conmover al público. Apunta que las mejores tragedias toman sus argumentos de un limitado grupo de familias míticas, por ej. Edipo y Orestes, que proporcionan material para el sufrimiento o la acción que es «terrible» (1453a18). En cuanto a los personajes mismos, Aristóteles complementa sus observaciones anteriores en un capítulo (15) que establece cuatro puntos hacia los que el dramaturgo debería dirigirse: los personajes deberían ser «buenos», pero buenos de la manera que determine su sexo y su categoría; tendrían que ser «apropiados», lo cual significa que sus cualidades deben ser concordes con su sexo y categoría; tendrían que ser «reales» y por último «coherentes». Todas estas útiles observaciones, sin embargo, no impiden que el lector moderno encuentre esta parte del estudio de Aristóteles menos gratificante que su análisis del argumento. Apenas nos ayuda a entender la compleja caracterización que se encuentra en algunas tragedias griegas, y ha llevado a algunos críticos modernos a ignorar las fuentes psicológicas de la acción que en modo alguno están ausentes de la obra de Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Pero la tragedia griega sí difiere de todas las maneras posibles de ejemplos posteriores del género. La *Poética* tiene un valor distinguido como guía (aunque no infalible) de la interpretación de los propósitos de los antiguos trágicos, pero su mayor mérito es más general. A través de su crítica implícita de Platón, la *Poética* habla a favor del valor psicológico y moral del arte, desembarazado de prescripciones al artista sobre las cosas que tendría que hacer que no tienen nada que ver con su arte. El acercamiento a Aristóteles como crítico e instructor nunca es libresco. Es intensamente práctico. Constantemente atiende al efecto

---

[21] Por ej., House, 1956, 94.

de la obra de literatura en las sensibilidades del público, y su concentración en la *acción* de la tragedia evita el error de tratar el drama como si fuera filosofía o psicología o ética. Desde luego, como lectores encontramos apropiado considerar la tragedia griega desde muchas perspectivas que Aristóteles evita, y no dice casi nada del coro, por no mencionar otras convenciones del género. Pero con toda su dificultad y brevedad, la *Poética* es con mucho la contribución griega más importante a la crítica literaria.

XVIII

POESÍA HELENÍSTICA

1. INTRODUCCIÓN

El asombroso crecimiento del Imperio Macedónico durante la segunda mitad del siglo IV dio como resultado una reestructuración política fundamental del mundo griego; también promovió cambios culturales radicales que hicieron girar irreversiblemente los esfuerzos intelectuales y artísticos hacia nuevas direcciones. En el siglo V, e incluso en el IV, la cultura griega había estado dominada por Atenas, pero fue la nueva ciudad egipcia de Alejandría la que, en poco más de una generación, tras la muerte de Alejandro Magno, se convirtió en el centro intelectual incuestionable del transformado mundo helénico. El Egipto griego consiguió la estabilidad mucho antes que las otras zonas del fraccionado Imperio de Alejandro, que se sumergieron en casi medio siglo de tumultos tras su muerte prematura, y la rápida consolidación del poder gubernamental de Tolemeo Sóter tanto dentro de Egipto como en zonas cruciales del Egeo, combinada con la inmensa riqueza natural de Egipto, hicieron de Alejandría una de las ciudades más atractivas del mundo griego. El nuevo régimen decidió hacer para ellos mismos en África una forma de vida que fuera poderosa y esencialmente griega, y se invirtieron grandes cantidades de dinero en la construcción de edificios, el establecimiento de los cultos religiosos y festivales griegos y el apoyo de casi cualquier tipo de actividad intelectual y cultural, desde la investigación erudita y científica al arte contemporáneo. A Alejandría fueron en el siglo IV y principios del III casi todos los principales intelectuales, escritores y científicos de todo el mundo griego, y doscientos años más tarde Andrón de Alejandría podía escribir: «Fueron los alejandrinos quienes educaron a todos los griegos y bárbaros cuando la cultura generalizada tendía a desaparecer debido al constante malestar en la época de los sucesores de Alejandro» [1].

[1] Ateneo, 4, 184b.

El foco principal de la actividad intelectual y artística en Alejandría era el «Museo», quizá la institución más importante de la historia de Europa para la transmisión de la cultura occidental: si el Museo alejandrino no hubiera sido fundado, probablemente Horacio habría sido lo más cerca que un lector moderno hubiera podido llegar a la poesía lírica griega, y quizás nos viéramos reducidos a reconstruir a Sófocles a partir de Séneca. Sabemos poco con detalles del funcionamiento de la institución, pero la naturaleza de sus actividades está clara: «Museo» no denotaba, como hoy en día, un lugar para albergar artículos en exhibición, sino «lugar para las Musas», un centro para todo tipo de actividad intelectual que requiriera inspiración imaginativa (el Liceo de Aristóteles en Atenas fue establecido por Teofrasto en un bosquecillo consagrado a las Musas). El Museo alejandrino era una Academia, situada en el recinto del palacio real, dedicada a la obra creativa (tanto en arte como en ciencia), a la investigación, el aprendizaje y la erudición y con cierto énfasis también en la educación. El ser miembro del Museo al parecer era exclusivo de las personas nombradas por el rey, que disfrutaban de los privilegios de una vida garantizada, muchas facilidades profesionales y sociales, y en especial la utilización de una singular biblioteca —pues una de las principales actividades del Museo en sus primeros años fue la recolección de textos de todos los autores griegos conocidos, pasados o presentes—.

Es necesario apreciar dos puntos sobre esta inmensa recolección de libros: en primer lugar, el mero proceso de adquisición de cualquier texto determinado podía ser extremadamente lento y problemático. La invención de la imprenta ha hecho posible la dispersión de textos en los tiempos modernos con un grado de organización inimaginable para el comercio de libros anterior: cuando Platón en Atenas pidió un ejemplar completo de la poesía de Antímaco de Colofón, Heráclides tuvo que ir a buscarlo personalmente en Asia Menor [2]. En segundo lugar, aunque algunas personas habían coleccionado libros antes (el más notable es Aristóteles), la empresa de reunir «los escritos de todos los hombres, es decir, siempre que merecieran una atención seria» (según describe Ireneo el fin de la biblioteca) [3], no tenía precedentes, y muestra una amplitud de miras extraordinariamente ambiciosa y magnífica. La tarea de recolección fue llevada a cabo con gran energía, y aunque muchas de las historias que se contaron más tarde sobre la primitiva historia del Museo eran sin duda *ben trovati*, ilustran a pesar de todo la fuerza y determinación que los alejandrinos pusieron en juego con su nueva institución y la consideración con la que se mantuvieron posteriormente los resultados (véase págs. 44-45).

Sabemos muy poco de la primitiva historia del Museo, pero hay algo claro: desde sus comienzos esta institución y la administración de su creciente colec-

---

[2] Proclo sobre Platón, *Timeo*, 21c.

[3] *Adv. haer.*, 3, 21, 2, citado por Eusebio, *Hist. eccl.*, 5, 8, 11; el texto sigue con el dramático relato de la traducción del Pentateuco al griego.

ción de libros representó un papel de primera magnitud en la vida intelectual y cultural de Alejandría. El bibliotecario era tutor del príncipe reinante, y de los muchos escritores y poetas que vivieron del patronazgo real en la ciudad, casi todos estaban inmersos en trabajos eruditos en la Biblioteca, cuyas nuevas adquisiciones, en constante incremento, necesitaban selección, clasificación y en la mayoría de los casos edición por extenso. La poesía de la era helenística (pues casi toda la literatura no técnica que se conserva de este período está en verso) fue en cualquier caso de tono intensamente intelectual, pero el compromiso de la mayoría de los poetas de esta época, o sus colegas cercanos, con la actividad erudita profesional da a sus escritos una calidad decididamente estudiada e intrincada: no hay ningún poeta de esta época que no estuviera agudamente atento a los detalles de la presentación, y su poesía mejor es extraordinariamente (y a veces acremente) inteligente, y la peor, derivativa y pedante.

En la mayoría de los escritos helenísticos la tensión entre dos características fundamentalmente en conflicto es evidente en una u otra forma. Primero, los enormes trastornos políticos y consiguientes remodelación y expansión del mundo helenístico en el siglo IV dieron a los griegos una sensación de separación de sus raíces y su pasado, y un debilitamiento de su identidad como griegos: su reacción fue a menudo intensificar y reafirmar los valores tradicionales, tanto sociales como culturales. Y para los escritores alejandrinos, por supuesto, ello coincidió con sus preocupaciones eruditas inmediatas, adquirir y poner en una base sólida los textos de los grandes escritores del pasado. Segundo, la posición del escritor había cambiado fundamentalmente hacia el siglo III: la poesía en particular ya no era escrita sobre todo para que la representación pública sirviera a las necesidades de los festivales y competiciones religiosas o las ocasiones ceremoniales, y su público ya no buscaba necesariamente en ella la explicación de cuestiones sociales y la instrucción, sino el entretenimiento. Ahora la poesía se convierte, por vez primera, en Literatura propiamente dicha para que circule privada y selectivamente, y el escritor ya no se vio obligado por esperanzas que no fueran las de su público inmediato: lo que escribía, y cómo, era cuestión de su propia elección e inspiración personal, y adquirió una libertad innovadora sin precedentes.

Resumiendo, la poesía había experimentado un giro radical de dirección durante el período helenístico. Ahora se escribía para su propio público reservado, principalmente una minoría selecta relacionada o asociada a una corte real, para la cual las artes eran un embellecimiento del poder: este público bastante escogido era culto, en su mayor parte mundano (o al menos consciente de los nuevos horizontes sociales y geográficos del mundo griego en expansión) y a la vez conservador de costumbres y gustos. Como ocurre a menudo con públicos de este tipo, los lectores helenísticos tenían cierto apetito por lo sensacional y por lo refinado, lo sentimental y lo cerebral, y apreciaban los escritos que apelaban a su bastante inteligente sentido de superioridad. Así, la poesía

helenística pudo encontrar intereses intrínsecos constantes en temas y actitudes extraídas de la vida «baja», rural y urbana, materias vulgares y hasta grotescas, sin abandonar un estilo rigurosamente arcaizante así como un lenguaje similar, que se iban alejando cada vez más de lo vernáculo. A causa de este conservadurismo estudiado y del hecho patente de que lo vulgar tenía atractivo precisamente por su carácter alejado de la experiencia normal de la mayoría de los lectores helenísticos, el término «realismo», que se podía recomendar, no puede usarse para la poesía de este período sin considerable limitación, y el de «romanticismo», como se verá, apenas si es adecuado. La poesía helenística es una compleja amalgama, y aunque muchos de sus rasgos más señalados son, y fueron, demasiado fácilmente adoptados por manieristas facilones y pedantes, el siglo III a. C. fue un período crítico en que se fundó una nueva manera poética que, a través de los escritores romanos, tuvo una influencia más profunda sobre la literatura europea que cualquier movimiento posterior hasta el Romanticismo.

El estudio de la poesía helenística está sitiado por problemas prácticos. La mayor parte de lo que se escribió en esta edad prolífica se ha perdido, y no deberíamos olvidar nunca que la verdadera perspectiva histórica que cualquier lector inteligente exige normalmente para su comprensión y situación de cualquier texto dado está sencillamente fuera de lugar. Lo que poseemos son algunas de las obras más importantes de algunos de los autores principales (al lado de cierto número de obras mucho menos significativas o interesantes): somos incapaces de leer esas creaciones de segunda fila que son normalmente tan informativas acerca de la sensibilidad literaria de cualquier período, y más aún de tener en cuenta a los escritores mediocres por la arrogancia sobre su papel y su público, al que generalmente seducen con tanta facilidad. Más aún, mucho de lo que poseemos está en forma fragmentaria y requiere la aplicación de técnicas eruditas penosas para su reconstrucción y plena apreciación, y aunque casi cada año en los últimos tres cuartos de siglo ha proporcionado más material y conocimiento, especialmente a partir de papiros recién encontrados, el estado fragmentario de nuestros materiales sigue siendo lamentable. Tenemos poco, sabemos poco, y gran parte de ello sin duda será alterado radicalmente por futuros hallazgos de papiros: pero hecha esta advertencia, que hay que tener presente siempre, podemos empezar el examen de los principales escritores helenísticos.

2. FILETAS Y OTROS

La figura intelectual más importante de los primeros años del nuevo mundo helenístico fue Filetas, natural de la isla oriental griega de Cos. Fue el primero de los escritores principales a la vez poeta y erudito, y gozó de fama inmediata

en ambos campos. No tenemos datos directos de que estuviera nunca en Alejandría, y nadie nos dice que estuviera alguna vez relacionado formalmente con el Museo, pero es difícil creer que no tuviera actividad allí: el hijo del primer Tolemeo, Filadelfo, que había de acceder al trono egipcio, nació en Cos, y Filetas fue nombrado tutor suyo. Alejandro Magno tuvo como profesor a Aristóteles, y la familia real de la ciudad capital de Alejandro en Egipto continuó durante largo tiempo la tradición de escoger a un intelectual importante como tutor de su descendencia: después de Filetas generalmente ocupó ese puesto el director de la Biblioteca de Alejandría. El nombramiento de Filetas fue por tanto un reconocimiento de su categoría, y su influencia en el desarrollo del Museo, que Filadelfo fomentó especialmente, fue sin duda grande. Como erudito, Filetas tenía fama entre sus contemporáneos: el comediógrafo Estratón pudo hacer referencias humorísticas en Atenas al diccionario de Filetas de términos raros o extraños (Ateneo, 9, 383a-b), y nada menos que ciento cincuenta años más tarde el famoso erudito Aristarco escribió contra las interpretaciones de Homero por Filetas. La generación inmediata de poetas posteriores a él habla con calor de los destacados logros poéticos de Filetas, y cuando los tiempos posteriores hicieron listas comprobadas de los principales escritores «clásicos» de todos los géneros (véase págs. 49 y sig.), Filetas y Calímaco fueron los dos únicos autores helenísticos que fueron clasificados en el género elegíaco, e incluso a partir de lo poco que aún se conserva de su poesía puede discernirse claramente la influencia directa de Filetas sobre Calímaco y Apolonio de Rodas.

En este punto es necesario introducir una precaución importante. La importancia central de Filetas para sus contemporáneos y sucesores es manifiesta, y su reputación prosiguió durante siglos: entre los poetas romanos su nombre es sinónimo de escrito elegíaco de calidad. Pero es de lo más improbable que cualquier escritor posterior a, digamos, el siglo II a. C. hubiera leído más de algunos versos de la poesía de Filetas: parece que todo lo que escribió desapareció en los doscientos años siguientes, excepto unas pocas citas en antologías y comentarios y manuales de eruditos. Aparte de once pasajes en el antologista Estobeo y dos en el cercano contemporáneo de Filetas, Antígono de Caristo, su poesía sólo es citada en breves referencias de comentaristas posteriores sobre otros autores, y sus sucesores lexicógrafos, para ilustrar nombres o términos raros: muchos escritores posteriores y eruditos pueden afimar haber leído a Antímaco de Colofón, por ejemplo (sobre él véase *infra,* págs. 593 y sig.), y críticos como Dionisio, Quintiliano y Plutarco están preparados para transmitir extensos comentarios sobre su estilo (e incluso el emperador Adriano le leyó e imitó), pero de Filetas no hay rastro entre estos escritores, aparte de una sola tradición sobre su aspecto físico y la causa de su muerte, y un pesado informe de Quintiliano sobre la opinión crítica del pasado (10, 1, 58). Es muy difícil de creer que si la poesía de Filetas se hubiera conservado hasta la época romana estos críticos hubieran silenciado tanto a un escritor tan eminente, y

la cita rutinaria de Filetas como un «nombre» por los elegíacos romanos sólo confirma nuestras sospechas.

Sin embargo, entre sus contemporáneos y generaciones sucesivas de escritores la reputación de Filetas fue destacada: sus conciudadanos de Cos le erigieron una estatua en postura característica y Teócrito y Calímaco se refieren a él explícitamente como a un clásico reconocido. E incluso aunque se conserve tan poco de su poesía que el lector moderno no pueda hacer una evaluación crítica directa, podemos reconstruir bastante como para ver que Filetas fue el precursor de gran parte de lo que más tarde llegó a considerarse como poesía helenística característica. Primero tipificó la «ética del erudito»: sus contemporáneos cercanos cuentan de él que se desgastó con el trabajo intelectual (un tema que biógrafos posteriores desarrollaron en un relato sobre su extraordinaria ligereza física, que exigía que llevase pesos en los pies cuando hacía mucho viento), y un pareado elegíaco que posiblemente se refiere al escritor habla de «alguien que conoce la forma fina de la poesía y sabe el rastro de todo tipo de historias, gracias a muchas fatigas» (Powell, 10). La variedad y la erudición refinada son marcas características del «Alejandrismo». Su poema en hexámetros *Hermes* trataba del episodio de la visita de Ulises, durante el curso de sus viajes, a la isla de Eolo, señor de los vientos; el tema está tomado explícitamente de Homero, pero Filetas también aumentó e «interpretó» su fuente, y al parecer se centró en un aspecto nuevo de la historia, a saber, la relación secreta de Ulises con una de las hijas de Eolo. Esta consideración por los poemas homéricos como material de cantera fundamental para tratamientos no épicos se encontrará en la mayoría de los escritores helenísticos, y al ofrecer también un relato de la larga conversación del héroe con su anfitrión Filetas pudo escribir un poema que se pareciera al *Hécale* de Calímaco en su insistencia, igual que su manejo de la pasión de la muchacha por Ulises y su reacción perturbada ante su partida anticipa el estudio de Medea por Apolonio en sus *Argonaúticas*. La influencia de este poema sobre escritores posteriores parece que fue considerable.

Las cinco breves citas que se conservan del elegíaco *Deméter* no nos permiten inferir casi nada sobre el poema: es posible que tratara de la primitiva historia de la isla natal de Filetas, donde se dice que estuvo la errante Deméter, y Calimaco se refiere a él como una obra que hizo mucho por establecer la reputación de su autor. Aparte de esto, razonadamente no podemos decir más, excepto para observar que los pocos dísticos conservados son concisos y elegantes, y que es abiertamente homérico en cuanto a estilo y que se refiere al anterior elegíaco clásico Simónides.

Se conservan unos pocos versos y frases más de contextos desconocidos: el mosaico de nuestro conocimiento es aterrador, y hay serias razones para dudar incluso de la adscripción a este Filetas de dos epigramas de la *Antología Palatina*. Sin embargo, aunque no es posible ninguna afirmación crítica apropiada, se conserva bastante material para demostrar la extrema importancia

histórica de Filetas: él solo entre aquellos escritores que precedieron a la generación de Calímaco representó de casi todas las maneras la combinación de cualidades que hoy conocemos por «helenística». El único escritor anterior que a veces los eruditos modernos afirman que es un precursor de la helenística es Antímaco de Colofón, un poeta notablemente estimado por Platón y cuya trayectoria activa probablemente ocupó el final del siglo V y el principio del IV. Antímaco fue juzgado de maneras varias por las generaciones posteriores y poseemos muy poco para formarnos una opinión crítica propia, pero parece que todas las autoridades de la Antigüedad coinciden en que escribió en un estilo severo y bastante oscuro, complicado, y su inclinación por términos arcaicos raros (junto con algo de trabajo de edición de Homero) es la responsable de su reputación de *poeta doctus*. Desde luego fue uno de los poetas prehelenísticos más influyentes sobre algunos escritores del siglo III (Apolonio de Rodas en especial, puesto que *Líde* de Antímaco al parecer trataba extensamente de la expedición de los Argonautas y del amor de Medea y Jasón), pero era poco considerado por Calímaco, entre otros, y desde luego parece que careció de la elegancia y lucidez que caracterizan lo mejor de la poesía helenística. Antímaco fue un excéntrico decidido que impresionó tanto al descarriado como al pedante: es en Filetas donde encontramos por vez primera esa soltura sofisticada y versatilidad intelectual que marcan lo distintivamente helenístico.

En la primera historia de la Biblioteca y del Museo tuvieron un papel importante cierto número de escritores. El papel de Demetrio de Falero, el eminente político ateniense que pasó sus últimos años exiliado en Alejandría como colaborador cercano de su viejo amigo Tolemeo I, no es mencionado casi por la mayoría de nuestras fuentes, pero la notoria falsificación del siglo II, la *Carta de Aristeas*, menciona a Demetrio como promotor de primera fila de la reunión de las colecciones de la Biblioteca: el testimonio de la *Carta* es tanto más verosímil cuanto que se menciona a Demetrio sólo accidentalmente, como instigador de la traducción de los Setenta, y es difícil no ver a Demetrio con una influencia positiva en la planificación y la política de Tolemeo. Demetrio había sido el más famoso de los discípulos de Teofrasto en el peripatético ateniense, equivalente del Museo alejandrino, y fue autor de cierto número de obras cuyo alcance y variedad no son atípicos en relación con el gusto alejandrino posterior: escribió estudios literario-históricos sobre Homero, monografías sobre los dichos de Esopo y los Siete Sabios, así como discursos, diálogos socráticos y obras éticas.

Otra figura importante de la época fue Zenódoto de Éfeso, discípulo de Filetas, que sucedió a su maestro como tutor real y se convirtió en primer bibliotecario del Museo. La Suda registra que Zenódoto escribió épica: no se ha conservado rastro alguno de obras en verso, pero la influencia de las actividades eruditas de Zenódoto fue considerable, en escritores y eruditos contemporáneos y en generaciones posteriores. Zenódoto fue el primer alejandrino que emprendió la tarea monumental de una edición crítica de Homero, junto

con monografías sobre los poemas homéricos y una glosografía del lenguaje poético, épico y lírico. Hay referencias claras a su obra editorial en la poesía de Calímaco (véase fr. 12, 6 Pfeiffer), mientras que Apolonio de Rodas, sucesor de Zenódoto como bibliotecario, escribió un libro específicamente «Contra Zenódoto». Zenódoto también compiló las primeras ediciones críticas de Hesíodo y Píndaro (y quizá de Anacreonte), y su obra puede haber sido un factor significativo de la importancia de estos poetas para escritores como Calímaco y otros de aquella época.

La inmensa cantidad de material que el Museo adquirió para su Biblioteca tenía que ser clasificada y catalogada; sin duda, la obra ocupó a muchos eruditos y ayudantes cuyos nombres se han perdido para siempre, pero sabemos que la mayor parte de la tarea fue asignada a tres eruditos que también tenían reputación como poetas ellos mismos, Licofrón, Alejandro Etolo y Calímaco. Los dos primeros eran miembros de la llamada Pléyade (cf. pág. 379) de poetas trágicos; Alejandro Etolo se responsabilizó de la tragedia en la organización de la Biblioteca, pero su propia obra se ha perdido casi toda, aparte de unos pocos fragmentos elegíacos estilísticamente nítidos y de lenguaje moderado, pero de alguna manera demasiado intrincados y sin distinción, aunque con buenos giros. Sobre Licofrón, originario de Calcis de Eubea, estamos mejor informados. Aunque escribió muchas tragedias, la mayoría sobre temas mitológicos (el material de las cuales es el de la mayoría de las obras helenísticas), los escasos fragmentos conservados proceden casi todos de una obra satírica que se burlaba del filósofo contemporáneo Menedemo (también de Eubea) y su salón. La principal obra erudita de Licofrón fue un largo tratado sobre la comedia, y en la organización del material de la Biblioteca se responsabilizó de la misma. Este inteligente escritor es el compilador más antiguo del que tenemos testimonio de anagramas: convirtió la palabra griega para «Tolemeo» (Πτολεμαῖος) en «de la miel» (ἀπὸ μέλιτος), y «Arsínoe» (Ἀρσινόη) en «violeta de Hera» (ἴον Ἥρας), y fue el autor de un poema largo, intrincado y bastante petulante, que poseemos completo, llamado *Alejandra*. Se compone de 1.474 versos yámbicos, que relatan una supuesta profecía de Casandra, en la que la hija de Príamo predice, en forma apropiadamente enigmática, la caída de Troya y sus consecuencias. Superficialmente el poema es un excurso mitológico sobre un tema de repertorio (Troya) vertido en la forma helenística favorita de la declamación sobre el futuro, pero de hecho el poema es un tratamiento virtuoso en verso de otra preocupación helenística, la fundación y establecimiento original del mundo griego civilizado en el Mediterráneo. La caída de Troya es sólo el punto de partida de un análisis detallado del retorno de cada dirigente griego (los *Nóstoi*, los *Retornos*, era un viejo tema épico) y también, naturalmente, el restablecimiento de los supervivientes refugiados troyanos. Licofrón prosigue su enigmático tema con una fuerza y una constante concisión estilística que exige la admiración de cualquier lector que aprecie la técnica formal:

καὶ δὴ στένει Μύρινα καὶ παράκτιοι
ἵππων φριμαγμὸν ἠιόνες δεδεγμέναι,
ὅταν Πελασγὸν ἅλμα λαιψηροῦ ποδός
εἰς θῖν' ἐρείσας λοισθίαν αἴθων λύκος
κρηναῖον ἐξ ἄμμοιο ῥοιβδήσῃ γάνος,
πηγὰς ἀνοίξας τὰς πάλαι κεκρυμμένας.
(*Alejandra*, 243-48)

Ya solloza Mirina con las costas del Ponto
al oír los bufidos de los caballos cuando
el ardiente, pelasgo lobo, poniendo su ágil
pie en la arena con gran salto, hace manar de ella
la corriente agua fresca de un manantial y fuentes
alumbra que de antiguo se encontraban ocultas.
(Trad. de M. F. Galiano)

(El pelasgo, es decir tesalio, Aquiles llegó el último a Troya, y donde puso el pie en la costa manó un manantial.) Pero después de un rato la misma insistencia de Licofrón en lo difícil como vehículo para la representación de virtuoso se hace pesada, y el poema decae exhaustivamente. (Algunos eruditos, antiguos y modernos, se han visto turbados por el hecho de que Licofrón, que escribió en la primera mitad del siglo III, se refiera al creciente poder de Roma, e incluso se han visto tentados ocasionalmente a argumentar que la *Alejandra* debió de escribirse mucho después del siglo III; sin embargo, las proezas militares de Roma impresionaron en Alejandría en esta época, y el relato de Licofrón en los versos 1226-80, los primeros conservados, del establecimiento de Eneas en el Lacio está en consonancia con el interés por la historia primitiva de Roma que se encontrará en otros escritores griegos como Timeo o Calímaco.)

3. CALÍMACO

El talento más destacado de esta generación, el mayor poeta que dio la era helenística, e históricamente uno de los personajes más importantes del desarrollo de la literatura grecorromana (y por tanto europea), fue el tercer escritor que tuvo una responsabilidad particular en la organización de la Biblioteca del Museo, Calímaco de Cirene. Según una tradición que no tenemos razón para descartar, Calímaco llegó a Alejandría primero para trabajar como maestro de escuela del suburbio de Eleusis; de ahí se trasladó al Museo bajo el patronazgo de Tolemeo Filadelfo. Su vida activa se extiende por lo menos aproximadamente desde 280 a 245, y vivió hasta una edad avanzada, cuyas limitaciones dice que encontraba pesadas (fr. 1, 33-38). Fue excepcionalmente prolífico como escritor en todos los géneros, y la Suda registra que fue autor de más de ochocientos libros de poesía y prosa. De esta inmensa producción

se ha conservado relativamente poco (y casi nada de las obras en prosa), pero aunque gran parte aún es incierto, o incluso completamente oscuro, sobre los escritos de Calímaco, se ha conservado bastante y sigue saliendo a la luz para que hagamos una crítica razonable de su poesía y de su lugar en la literatura contemporánea. Se ha observado a menudo que Calímaco fue un «poeta-erudito»; en sentido literal el término es exacto, y desde luego consideraremos la contribución de Calímaco a las actividades eruditas e intelectuales de Alejanjandría antes de examinar sus logros como poeta, pero tendríamos que tener cuidado con permitir la generalización fácil como sustituta de una lectura atenta y una evaluación apropiada de su poesía. La afirmación aforística de Ovidio *(Am.,* 1, 15, 14) de «menos dotado que hábil» fue escrita por alguien que sabía que ese juicio era más aplicable a él mismo que a Calímaco.

Calímaco nunca ocupó (como se creyó erróneamente alguna vez que había ocupado) el cargo de bibliotecario y tutor en Alejandría; Zenódoto fue sucedido por un discípulo de Calímaco, Apolonio de Rodas, y éste por Eratóstenes. Sin embargo, la contribución de Calímaco a la organización y el estudio del material recién llegado (y que presumiblemente aún seguía llegando) fue inmensa, y de alguna manera, tuvo más influencia en la historia de la erudición que cualquier otra obra entonces en elaboración. Fue Calímaco quien construyó los *Pínakes* («Listas», «Tablas») «de todos aquellos que fueron importantes en cualquier tipo de literatura y en sus escritos»: éstas fueron no sólo el primer catálogo de referencia para cualquier erudito que trabajase con la colección de la Biblioteca; fueron también un importante inventario, que era nada menos que una bibliografía enciclopédica exhaustiva de todos los escritores griegos mayores. Se convirtió en la base de todas las obras siguientes del mismo tipo y es por último la fuente principal de nuestro conocimiento biográfico y bibliográfico del mundo antiguo. Los *Pínakes* estaban divididos en varias secciones distintas, según la materia temática (lírica, tragedia, filosofía, etc.) y en cada sección los autores estaban listados alfabéticamente; con cada nombre iba una breve biografía, y a continuación una lista de todas las obras conocidas, junto con un *incipit* (cita de la primera línea) de cada obra cuando se conocía. La obra necesitada para hacer tal compilación debió de ser inmensa, y debió de incluir la lectura sistemática y la investigación a una escala que casi nadie había intentado antes; el producto final ocupaba ciento veinte «libros». Y ésta no fue la única empresa importante de Calímaco como erudito: también compiló una lista cronológica y registro de los poetas dramáticos (presumiblemente basada en un estudio similar de Aristóteles), una *Colección de las maravillas del mundo por localidades* (la primera paradoxografía conocida), un estudio lexicográfico sobre *Nomenclatura local,* y numerosas obras de anticuario como *Ríos del mundo deshabitado* y *Fundaciones de islas y ciudades con cambios de nomenclatura.* Erudito, especialista en antigüedades, sabio: Calímaco fue todo esto, y famoso en su tiempo como tal. Los efectos colaterales de esta obra académica deben sin duda detectarse en su poesía, pero lo que vincula

los escritos poéticos de Calímaco con sus actividades eruditas no es simplemente el gusto por las palabras raras o un arcano regusto antiguo sobre temas de geografía o mitología. Es algo inherente al hombre: una agudeza mental, una maniobrabilidad intelectual (a menudo y especialmente fácil de observar en su ingenio o ironía), y una penetrante inteligencia que le situó muy por encima de cualquier otro poeta del período helenístico. Estas cualidades extraordinarias llegaron a marcar el rumbo a escritos creativos en un momento crítico de la tradición, con el resultado de que podemos ver en Calímaco a alguien que cambió el curso incluso de la literatura europea.

La mayoría de los poemas de Calímaco o bien no se pueden fechar en absoluto, o no pueden ser dotados de una fecha muy fiable, pero el primer «Himno» (la tradición manuscrita nos ha transmitido seis «himnos») probablemente debe situarse en los primeros años del reinado de Tolemeo Filadelfo, en los 280, lo cual haría de él una de las más antiguas composiciones de Calímaco que poseemos. Desde el verso inicial se ponen en evidencia su tenso estilo y su agudeza formal:

Ζηνὸς ἔοι τί κεν ἄλλο παρὰ σπονδῇσιν ἀείδειν
λώιον ἢ θεὸν αὐτόν, ἀεὶ μέγαν, αἰὲν ἄνακτα,
Πηλαγόνων ἐλατῆρα, δικασπόλον οὐρανίδῃσι;

[En el momento de las libaciones, ¿a quién celebraremos sino a Zeus? ¿A qué dios sino a él, que siempre es grande y es rey siempre, vencedor de los Pelagones y juez de los Uránidas?]

(Los «Pelagones» eran los gigantes, que representan fuerzas desordenadas, contra los cuales Zeus tuvo que luchar al acceder al trono.) Un grandioso inicio ceremonial con epítetos hímnicos va construyendo una invocación laudatoria de peso (y dispuesta en quiasmo). Luego sigue un artificio hímnico típico: expresión de la variedad de los aspectos de la divinidad en forma de pregunta:

Pero ¿cómo lo cantaremos? ¿Como Dicteo o como Liceo?
Mi espíritu vacila, pues se discute tu nacimiento.

El procedimiento es el clásico de la tradición hímnica, pero la insistencia del último verso y su ambivalencia moral ya rompen con la convención. Se restablece el equilibrio por un momento, con el tradicional

Unos dicen, Zeus, que naciste en los montes Ideos, otros que en Arcadia;

pero en este punto el vocatico hímnico se vuelve gambito conversacional y si esto es un himno, parece estar tomando una extraña forma nueva:

¿Quiénes, oh padre, no dicen la verdad?

Con el verso siguiente la convención es sustituida por la incongruencia, cuando Zeus pronuncia su propio himno citando una observación proverbial del filósofo Epiménides:

> «Los cretenses, eternos mentirosos», los cretenses que han llegado incluso a construirte una tumba, oh soberano. Pero tú no has muerto jamás, tú existes para siempre.

La observación de Zeus es confirmada por un comentario en burla, y justo cuando la forma del himno parece irremediablemente rota se restablece con una afirmación formularia, y el poema avanza en estilo regular con un relato del nacimiento de la divinidad.

Este primer texto ilustra dos aspectos fundamentales del estilo de Calímaco. En primer lugar el lenguaje y la presentación son exactos y concisos, cada palabra cuenta, y en especial el poeta está alerta a cada matiz de las esperanzas de su público. En segundo lugar, aunque la forma y el lenguaje (ambos «homéricos») son los de un himno tradicional, la convención se ha convertido en el vehículo de algo más: el inicio del *Himno a Zeus* no es tan crudo o directo como burlesco, pero los rápidos cambios de tono indican que su centro es improbable que sea el del himno tradicional al que se parece formalmente. Esta remodelación por Calímaco del material tradicional en forma de expresión contemporánea para el mundo alejandrino, completamente postclásico, es un tema al que volveremos más tarde; aquí vale la pena observar que el *Himno a Zeus* continúa durante un rato como «himno», con relato detallado del nacimiento y crianza de Zeus. Pero junto a la niñez de Zeus Rey el poeta sitúa, por medio de un aparente «ejemplo», a Tolemeo Filadelfo, y el poema se convierte en himno al propio mecenas del poeta, sutilmente construido para causar placer sin sugerir cualquier identificación de hecho de Tolemeo con el dios (aunque un Tolemeo ansioso de elogios debió de suponer implícito este hecho). Parece que el poema tuvo éxito tanto en el aspecto literario como en el práctico, pues Teócrito alude a él varias veces en su propio poema de mecenas, el *Encomio a Tolemeo (Id.,* 17)[4].

El *Himno a Zeus* ofrece otra ilustración llamativa del estilo inusualmente exacto y de registro bajo de Calímaco. El poema describe la búsqueda por Rea de agua en Arcadia en la que lavarse tras parir a Zeus (15-33):

> Allí tu madre, después de haber parido el fruto de sus entrañas, buscó una corriente de agua para lavar las manchas del alumbramiento, para bañar tu cuerpo. Pero el caudaloso Ladón no discurría aún por allí, ni el Erimanto, el más límpido de los ríos, y estaba seca aún toda la Acénide, la que un día iba a ser llamada la tierra de las bellas aguas. Entonces, cuando Rea se soltó el cinturón, se erguían sobre el lecho del húmedo Yaón numerosas enci-

[4] *Id.,* 17: cf. 17, 58-70, y Cal., 1, 10-63; 17, 71-76, y 68-86; 17, 77 y sigs., y 1, 85-90; 17, 135-37, y 1, 94-96.

nas; numerosos también corrían sobre el Melas los carros, numerosas eran las bestias que sobre el mismo cauce del Carión tenían sus guaridas; los hombres iban y venían a pie y sedientos sobre el Cratis y sobre el guijarroso Metopa: bajo sus pies fluían, numerosas, las aguas.

La venerable Rea dijo entonces, en medio de su angustia: «Gea amiga, da a luz también tú; son soportables los dolores de tu parto». Así habló la diosa y, después, extendiendo hacia arriba su vigoroso brazo, golpeó la montaña con su cetro; ésta se abrió en dos, y un abundante chorro brotó. Lavó entonces tu cuerpo, oh rey, lo envolvió en pañales, y te confió a la ninfa Neda... (trad. de L. Alberto de Cuenca y M. Brioso).

El lenguaje de este pasaje es homérico, y la solución de la diosa a su problema en el clímax es característicamente épica; pero dentro del molde homérico el lenguaje y el estilo se mantienen sencillos y directos, y el procedimiento narrativo está lejos del gran estilo épico. La denominación de los ríos de la Arcadia no debe ser mal entendida como ejemplo de la «erudición geográfica» de Calímaco, como los críticos a menudo se sienten tentados de hacer al comentar pasajes como éste. Bastante aparte de la atracción intrínseca de citar nombres, estos nombres actualizan la escena con una exactitud que tiene el mismo propósito que los cuatro detalles que ilustran la sequedad de la Arcadia (robles, caminos de carros, nidos de serpientes, un viaje sediento). Estos son ejemplos particular y fácilmente apreciables, pues todos proceden de la experiencia vulgar, y proporcionan un ambiente adecuado para la creación dramáticamente sobrenatural de Rea, un río de montaña. El clímax es poderoso, y más por el contraste con la sencillez de lo que precede. Se puede apreciar con propiedad qué tipo exactamente de punto de partida representa este poema con respecto a la manera épica hímnica, si lo comparamos con un pasaje similar de *Argonaútica* de Apolonio de Rodas, un discípulo de Calímaco, que es el principal exponente helenístico de poesía épica. En el libro 1, Jasón ruega a Rea que le ayude en su misión en busca del Vellocino de Oro (1140-50):

Prestó su atención a los ritos bien hechos la divinidad acogedora, y sucedieron los signos favorables: los árboles daban innumerable fruto y en torno a sus pies por sí sola la tierra hacía nacer las flores entre tierna hierba. Los animales, dejando sus madrigueras y los matorrales, acudían dando muestra de alegría con sus colas. La diosa produjo otro milagro, porque antes no manaba ninguna agua en el monte Díndimo, pero entonces, de pronto, hizo brotar una fuente irrestañable de la sedienta cumbre. La fuente de Jasón llaman los indígenas a aquel manantial, desde entonces (trad. de. C. García Gual).

El lenguaje de Apolonio se basó plenamente en las formas tradicionales de expresión de Homero, y la escena depende para su efecto principalmente de un artificio, la acumulación. Comparada con esto la parquedad del estilo

y la forma de Calímaco es bastante extraordinaria, y la disciplina técnica que representa era algo por lo que Calímaco fue famoso, incluso notable, y por lo que luchó durante toda su trayectoria enérgica y controvertidamente. Un poema sobre todo tipificó el nuevo estilo de escritura que Calimaco representó, *Aitia* («Orígenes» o «Causas»). Fue una obra extraordinariamente rica y original, representando en su forma final la labor de casi toda la trayectoria del poeta como escritor, y fue tal su influencia en los contemporáneos de Calímaco y especialmente en escritores posteriores (tanto romanos como griegos), que apenas es una exageración decir que *Aitia* es la segunda en importancia histórica, sólo tras los poemas homéricos.

Las *Aitia* se componían de cuatro libros en versos elegíacos, cada uno de más de mil versos de largo, que trataban de leyendas e historias relacionadas con los «orígenes» de costumbres, prácticas religiosas y acontecimientos históricos (o semihistóricos) griegos (o de otros lugares del Mediterráneo). La obra fue muy leída y se conservó intacta hasta al menos el siglo VII d. C., y posiblemente incluso hasta principios del siglo XIII, pero ya no se conserva y hay que reconstruirla a partir de las numerosas citas en autores antiguos y en especial a partir del material proporcionado por recientes hallazgos papirológicos. Nuestro conocimiento de este poema cambia y se incrementa casi año tras año, y cualquier explicación del texto es probable que se quede atrasada rápidamente, pero lo que sabemos en esbozo ahora es razonablemente seguro. Los primeros dos libros fueron escritos casi seguro, o al menos compilados, separadamente de los dos últimos, de los que difieren formalmente. Al principio de la obra el poeta se imaginaba a sí mismo como un joven transportado en sueños al Monte Helicón en la Grecia continental, el lugar en que Hesíodo se encontró una vez con las Musas cuando estaba cuidando su rebaño *(Teog.*, 22 y sigs.), y donde ahora se encontró con las mismas Musas en primavera. El poeta y las Musas conversaban, y *Aitia,* I y II, son un relato de las preguntas que Calímaco hizo sobre numerosos temas, y las respuestas que dieron las Musas. El paralelismo con Hesíodo es inequívoco y desde luego está bastante explicitado por Calímaco mismo; el primer *aition* del libro 1 trata de las Gracias, compañeras esenciales de la buena poesía, igual que el primer tema de Hesíodo en la *Teogonía* era el nacimiento y llegada al Olimpo de las Musas mismas. El estilo de Hesíodo es episódico, incluso inconexo, como contrario al alto estilo narrativo de Homero, y la alineación explícita de Calímaco junto a Hesíodo es una importante afirmación programática, que se había de convertir en cuestión crítica central en sus últimas obras.

El segundo *aition* del libro 1, el primero después del de las Gracias, es típico de estos dos libros. Se ocupa de la isla Ánafe donde Apolo se reveló a los Argonautas durante una tormenta cuando volvían a casa (fr. 7, 19-26):

> ¿Y cómo, diosas, la gente de Ánafe y la ciudad de Lindos con ⟨groserías⟩ y ⟨malsonantes dichos⟩ practican sacrificios, ...a Heracles venera? ⟨Así⟩ Calíope dio comienzo: «Al Resplandeciente y a Ánafe, vecina de Tera la laconia,

> y a los Minios, ponlos primero de todo en tu memoria, arrancando del punto en que los héroes navegaban de retorno desde Eetes, rey de Cita, proa a la antigua Hemonía...» (trad. de L. A. de Cuenca).

Y este episodio continúa con cierta extensión con detalles sobre el retorno de los Argonautas de Cólquide y la dispersión de sus perseguidores (parece que más tarde Apolonio de Rodas se basó en *Aitia* 1, para sus *Argonáuticas).* Siguen cuestiones similares con historias ocasionales sobre el comportamiento violento de Heracles y las reacciones de Apolo y Ártemis cuando eran tratados de manera insultante por los hombres. Del libro 2 sólo tenemos un fragmento de alguna sustancia, un discurso sobre las fundaciones de las principales ciudades de Sicilia; de éste proceden algunos versos, supuestamente dirigidos por el poeta a las Musas, que a menudo son citados como expresión del aspecto de Calímaco (fr. 43, 12-17):

> ...Pues cuantos rubios, deliciosos ungüentos con fragantes guirnaldas entonces prodigué a mi cabeza, todos perdieron su aliento al instante; de cuanto de dientes adentro y a lo profundo de un vientre vuelto ingrato descendió, nada por un día dejó su huella. Pero cuanto en mis oídos deposité, aún sólo eso me hace compañía...

El poeta ofrece la variación del intelectual sobre el proverbio común: «vive hoy, pues mañana morirás».

La forma dialogada de pregunta y respuesta que estos libros adoptan nos es familiar por tratados de prosa posterior como *Cuestiones griegas* de Plutarco, y si los *Problemata,* que se conserva bajo el nombre de Aristóteles, tiene un auténtico sustrato aristotélico, entonces la forma misma no es nueva; pero su utilización en verso no tenía precedentes, que nosotros sepamos, y su presentación como conversación inspirativa recogida es muy ingeniosa. Permite presentar un material muy variado, y a veces inconexo, episodio, por episodio pero con el aspecto de un marco de fondo. Hasta hace poco algunos eruditos se sentían tentados de buscar una unidad temática en cada libro, pero hoy podemos ver que el diseño de Calímaco era mucho más sencillo que todo eso, y por claras razones programáticas: a menudo hay un vínculo entre artículos adyacentes en *Aitia,* pero la relación es frecuentemente un motivo secundario, o incluso menos importante, o un punto incidental, y el extraordinario logro del poema estriba precisamente en el sostenimiento de una obra a gran escala a través de la concentración en lo episódico. El conjunto y las partes constituyentes se contraponen uno a otras; la grandiosa escala de la épica ha sido remodelada para asuntos elegíacos. Y, en los libros 3 y 4, Calímaco abandonó incluso la similitud de unidad narrativa, sustituyendo el marco conversacional por la yuxtaposición directa. El éxito de Calímaco en el manejo de una masa tal de materiales extremadamente dispares dentro del alcance de una sola obra tuvo un impacto inmenso sobre escritores contemporáneos y posteriores, y los

poetas romanos en particular se quedaron fascinados con los *Aitia;* Propercio en el último libro de sus elegías mira a *Aitia* 3 y 4, Ovidio en los *Fastos* a 1 y 2.

Los libros 3 y 4 de los *Aitia* fueron compuestos probablemente, o dotados de su forma final, en los últimos pocos años de la vida de Calímaco, en o no mucho después de 246. El último *aition* del libro 4 (fr. 110) fue el famoso «Rizo de Berenice», que sólo nos es parcialmente conocido en griego, pero que se conserva en la versión elegíaca latina hecha por Catulo para una amiga (poema 66). Tolemeo III accedió al trono en 247, y tuvo que dejar inmediatamente Egipto para ir a librar la guerra de Siria en el Este; su nueva esposa, Berenice, princesa de la familia real de Cirene, hizo votos de que si su marido volvía sano y salvo dedicaría un rizo de sus cabellos a los dioses. Lo hizo, y cuando el rizo desapareció del templo de Arsínoe Afrodita en Cefirio, Conon, astrónomo de la corte, lo identificó en el cielo con el grupo de estrellas aún llamado Cabellera Berenices; Calímaco compuso un poema elegíaco en el que habla del mismo rizo desaparecido, honrado por su apoteosis pero triste de haber sido separado de la reina Berenice. El poema es una muestra de escrito cortesano muy elegante, muy estilizado y presentado con un ingenio extrañamente amanerado; la solemnidad declaratoria de los vv. 47-56 es típica:

> ¿Qué podremos hacer nosotras, unas trenzas, cuando montañas semejantes ante el hierro ceden? Así perezca el pueblo de los cálibes, los que la planta nefasta, que de la tierra brota, los primeros a la luz expusieron y enseñaron la tarea de los martillos. Al momento de cortarme, ⟨mis hermanas⟩, las trenzas, sentían ya por mí triste añoranza, y de súbito el blando soplo, que de la misma sangre es del etíope Memnón, lanzóse entre el torbellino de sus raudas alas, corcel de la locria Arsínoe, la de cinto violeta, y me arrebató con su aliento, y conmigo cargado por los húmedos aires fue a depositarme ... en el regazo de Afrodita.

(La referencia de los vv. 47-48, «cuando montañas semejantes ante el hierro ceden», es al canal que Jerjes abrió para sus barcos a través del istmo del Monte Atos.) La alabanza es hermosa, y con un giro tan perfecto que el resultado no es de mal gusto, sino entretenido. Ya sabíamos que el poema fue probablemente compuesto como obra aparte y más tarde insertado como final de *Aitia,* 4, y un hallazgo sustancial de nuevos papiros ha revelado que *Aitia,* 3 y 4, fueron probablemente compilados a la vez y sintonizados como conjunto en el específico contexto del acceso al trono de Tolemeo III con su esposa Berenice, que procedía de la ciudad natal de Calímaco.

Un fragmento de un poema elegíaco que celebraba una victoria en una carrera de carros en los juegos de Nemea fue publicado en 1941; Pfeiffer sugirió (sobre el fr. 383, 1) que el vencedor podría ser la reina Berenice. Una nueva tanda de papiros procedentes del cartonaje de momias publicados en 1977 ha aumentado considerablemente nuestro conocimiento de este poema y probado que Berenice era efectivamente la vencedora y que el epinicio de Calímaco,

muy sustancioso, apareció en *Aitia,* 3, probablemente muy al principio del libro. Si esta ubicación es correcta, la disposición simétrica de *Aitia,* 3 y 4, es obvia: los nuevos libros empiezan con la victoria de Berenice y acaban con su rizo, formando los dos poemas un marco del conjunto de la obra. Y podemos preguntarnos si el acceso al trono de Alejandría de una reina cirenaica no fue en sí mismo un acicate para que el cirenaico Calímaco compusiera, o compilara, dos libros más para su gran obra, que se convirtieron en una especie de celebración dedicada a la nueva reina y mecenas. El matrimonio de Tolemeo con la princesa de Cirene simbolizó en sí mismo un éxito importante de la política exterior de Egipto, pues los Tolemeos habían estado intentando anexionar aquella parte del norte de África durante el medio siglo anterior, y la victoria de Tolemeo en la guerra siria y el éxito de Berenice en los juegos internacionales de Nemea fueron ambos prestigiosos logros. Calímaco conmemoró lo que debió de ser un acceso real memorable con una publicación importante en la que las Musas de los libros 1 y 2 fueron sustituidas por Berenice como elemento unificador aparente. Además el estilo y la presentación de la elegía de victoria recuerdan a Píndaro (un poeta cuyo fuerte individualismo e indocilidad lingüística fascinaron a Calímaco constantemente), y en particular la *Pítica* 4, que fue escrita para celebrar la victoria de Arcesilao, un importante rey anterior de Cirene. Calímaco inicia su elegía de victoria, y con probabilidad su nuevo libro, poderosa y grandiosamente (fr. 383 + P. Lille, 82):

> A Zeus y a Nemea les soy deudor de un presente de reconocimiento, ninfa... nuestro... Pues poco ha que desde la tierra de Dánao de las que de un buey nacieron (?)... hasta ⟨la isla⟩ de Helena... corrieron... con el ⟨calor⟩ de su aliento... pero ninguno llegó a verlos correr emparejados, raudos como el viento... sabiendo entonar un canto luctuoso al toro de blancas manchas...

(La «isla de Helena» es el Faro de Alejandría, donde se celebraba el culto a Proteo.) La mayor parte del epinicio trataba del mito de la fundación de los Juegos Nemeos, la matanza por Heracles del león que asolaba Nemea. El relato de Calímaco era famoso entre los escritores posteriores, que lo usaron con regularidad y se refirieron a él; no trataba tanto de los aspectos heroicos de la historia como del inesperado tema de la estancia de Heracles con el pobre campesino de Nemea, Molorco. Molorco tenía la intención de matar el único carnero que tenía para agasajar a Heracles, pero éste le dijo que guardara el carnero hasta que él hubiera abatido al león, y que se lo ofreciera como premio de victoria cuando volviera, o a los dioses del Más Allá si no volvía. En cuanto a perspectiva y tono, este episodio se parece mucho al poema hexamétrico de Calímaco *Hécale,* que trataba de la estancia de Teseo con una campesina, de camino para matar al toro de Maratón. Ambos poemas tienen su precedente en Homero, pues la visita de Ulises a la choza de Eumeo es un episodio importante e impresionante de la *Odisea,* pero la insistente concentración en el aspecto no convencional del material heroico tradicional, y en

los elementos usualmente irrelevantes de la historia, marcan la introducción de una nota nueva en la tradición altamente formalizada de la poesía griega. A buen seguro, otros escritores helenísticos, incluido Apolonio de Rodas, cuya unión con el medio épico no podía haber sido más convencional en cierto aspecto, gustan también de lo poco usual y poco convencional y tienen un interés especial por los detalles sociales. Éstas son algunas características típicas del alejandrismo. Pero la estudiada insistencia de Calímaco en el examen con ojos agudamente burlones de los aspectos muy vulgares y prácticos del material heroico y mítico de la tradición poética, a menudo explorando sus zonas más desconocidas y raras, fue una elección muy individual y situó a la poesía en una dirección nueva que había de mostrarse de lo más fructífera en los siglos siguientes.

No tenemos que fiarnos sólo de nuestras propias afirmaciones sobre su poesía para establecer lo que eran las principales cuestiones críticas para Calímaco y sus contemporáneos. Calímaco fue un personaje muy controvertido en su propia época, y el debate literario, a veces muy violento, parece haber acompañado a sus escritos en todas las fases de su trayectoria. No es sólo que las instituciones como el Museo tendieron siempre a promover las disputas de invernadero: el estilo y las opiniones literarias de Calímaco tocaban fehacientemente nervios muy sensibles. Los datos que se conservan del debate proceden casi por completo del bando de Calímaco, pero nos permiten con todo una perspectiva considerable de las cuestiones principales. Cuando Calímaco publicó los libros 3 y 4 de *Aitia* parece que también reeditó los dos primeros libros; a pesar del hecho de que entonces hacía tiempo que estaba establecido como principal escritor de poesía, ésta era aún objeto de intensas controversias, pues el prólogo de su libro es una desautorización fiera de las críticas de sus adversarios. Aplica a sus críticos el apodo de «telquines», el nombre de una fabulosa raza de duendes herreros, hábiles con la magia, que habitaban algunas de las islas griegas y cuyas características más conocidas eran los celos, la malicia y la posesión del mal de ojo; una tradición narraba cómo los telquines hicieron infértiles a Rodas y Ceos regándolas con aguas de la Estigia, y otra que Apolo mismo, dios de la inspiración, tomó la forma de un lobo y los mató. El prólogo de Calímaco a los *Aitia* empieza (fr. 1, 1-6):

Οἶδ' ὅτ]ι μοι Τελχῖνες ἐπιτρύζουσιν ἀοιδῆι,
νήιδες οἳ Μούσης οὐκ ἐγένοντο φίλοι,
εἵνεκεν οὐχ ἓν ἄεισμα διηνεκὲς ἢ βασιλ[η
.......]ας ἐν πολλαῖς ἤνυσα χιλιάσιν
ἢ......]ους ἥρωας, δ' ἐπὶ τυτθὸν ἐλ[ίσσω
  παῖς ἅτε, τῶν δ' ἐτέων ἡ δεκὰς οὐκ ὀλίγη.

... *De mí, de mi poesía, murmuran los «telquines»,* que en su ignorancia no han sido del agrado de la Musa: que a canto alguno sostenido o de reyes... o de héroes en millares numerosos ⟨de líneas⟩ haya dado cima, sino despliegue mi verso parcamente, como un niño, por más que de mis años las décadas no pocas.

La envidia, dice Calímaco, es el motivo, y, con un recuerdo de los primeros éxitos de los famosos elegiacos Mimnermo y Filetas, rechaza los grandes temas de la poesía épica convencional. Continúa en un pasaje conocido en lo sucesivo por todos los poetas griegos y romanos (fr. 1, 17-32):

> ἔλλετε Βασκανίης ὀλοὸν γένος αὖθι δὲ τέχνῃ
> κρίνετε,] μὴ σχοίνῳ Περσίδι τὴν σοφίην·
> μηδ' ἀπ' ἐμεῦ διφᾶτε μέγα ψοφέουσαν ἀοιδήν
> τίκτεσθαι· βροντᾶν οὐκ ἐμόν, ἀλλὰ Διός.
> καὶ γὰρ ὅτε πρώτιστον ἐμοῖς ἐπὶ δέλτον ἔθηκα
> γούνασιν, Ἀπόλλων εἶπεν ὅ μοι Λύκιος·
> '.........] ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅττι πάχιστον
> θρέψαι, τὴ]ν Μοῦσαν δ' ὠγαθὲ λεπταλέην·
> πρὸς δέ σε] καὶ τόδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἅμαξαι
> τὰ στείβειν, ἑτέρων δ' ἴχνια μὴ καθ' ὁμά
> δίφρον ἐλ]ᾶν μηδ' οἶμον ἀνὰ πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους
> ἀτρίπτο]υς, εἰ καὶ στεινοτέρην ἐλάσεις.'
> ......]ν ἐνὶ τοῖς γὰρ ἀείδομεν οἳ λιγὺν ἦχον
> τέττιγος θ]όρυβον δ' οὐκ ἐφίλησαν ὄνων.
> θηρὶ μὲν οὐατόεντι πανείκελον ὀγκήσαιτο
> ἄλλος, ἐγ]ὼ δ' εἴην οὑλαχύς, ὁ πτερόεις.

¡Largo, prole maldita de la Envidia! Y otra vez ⟨juzgad⟩ por su arte la poesía y no por leguas persas. Ni que yo alumbre pretendáis un canto grande y retumbante: tronar no es mi oficio, que es de Zeus.

Pues en la ocasión incluso la primera en que dispuse la plana en mis rodillas, ya me dijo Apolo Licio: «...la víctima, buen cantor, bien cebada, ⟨has de criarla⟩, pero sutil tu Musa. También ⟨te⟩ ordeno esto: hollar por donde no pasan los carros; [llevar el tuyo] no por rodales comunes al resto de las gentes, no por camino llano sino por sendas [sin trillar], aun cuando tengas que conducir por una más angosta».

⟨Y yo le obedecí⟩, pues mi canto se dirige a los que place el claro son ⟨de la cigarra⟩ y no la escandalera de los asnos. A la bestia orejuda semejante, sea otro el que rebuzne, y ⟨yo⟩ en cambio liviano, alado sea.

El abismo entre Calímaco y sus detractores es evidente por este prólogo. Le critican por su trivialidad, inmadurez y por escribir de una manera frívola, y de carecer de unidad temática y estilística. Para Calímaco éste ha sido precisamente el objetivo de su obra: evitar el tema manido y el estilo ampuloso, que está sobado y es estéril. Y atribuye los ataques de sus críticos a la envidia de escritores pobres y sin éxito. Cuando Calímaco se contrasta con «Zeus», no sólo está aplicando una imagen bastante blanda: para un escritor alejandrino, el Zeus de la poesía era el épico por excelencia, Homero, y ello nos lleva a un punto central.

Para la mayoría de los escritores de la época la poesía «seria» (fuera del drama) suponía principalmente la épica. La lírica era una forma escasa, bastan-

te extraña, todo menos muerta, y la elegía (el dístico elegíaco) un medio común pero más apropiado para la poesía incidental que para la elevada. Casi toda la épica de esta época se ha perdido, pero conocemos los nombres de muchos autores y títulos: había muchos escritos sobre viejos temas heroicos y mucha épica «política» (a veces histórica) sobre los logros de gobernantes recientes como Filipo de Macedonia, y de los pocos fragmentos conservados, muchos parece que fueron de escasa calidad, tediosos y divagantes. Es axiomático que para todos los escritores griegos Homero era *el* poeta, pero ese axioma no se refiere a ningún grupo con más exactitud que al de los épicos postclásicos: y para los primeros épicos helenísticos Homero era paradigma y libro de copia. Calímaco tenía considerables razones para rechazar los estereotipos poéticos vacuos y gastados, y su aserción de un tipo y un nivel distintos de poesía fue un intento de establecer una dirección nueva para una escritura creativa vigorosa. El rechazo despectivo de la épica posthomérica tradicional (a menudo llamada épica «cíclica») es un tema regular de Calímaco; en un epigrama famoso, muy repetido por los escritores latinos, Calímaco da al punto literario un giro filosófico e irónico personal *(Ep.,* 28 Pf.):

'Εχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικὸν οὐδὲ κελεύθωι
  χαίρω τὶς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει·
μισέω καὶ περίφοιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης
  πίνω· σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.
Λυσανίη, σὺ δὲ ναίχι καλός· ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν
  τοῦτο σαφῶς ἠχώ φησί τις 'ἄλλος ἔχει'.

Odio el poema cíclico, aborrezco el camino que arrastra aquí y allá a la muchedumbre; abomino del joven que se entrega sin discriminación, y de la fuente pública no bebo: me repugna todo lo popular. Lisanias, tú eres bello, sí, muy bello. Pero antes de que pueda terminar de decirlo, repite el eco: «Es ya de otrooo...».

La imaginería aquí es la misma del Prólogo de *Aitia:* evitar el sendero trillado.

La fuente pública tiene un opuesto implícito, el manantial puro, y esta antítesis es sacada a relucir en otro poema, el segundo Himno, a Apolo (probablemente contemporáneo de la reedición de *Aitia),* cuyo epílogo es una afirmación vehemente de principios literarios (105-12):

ὁ Φθόνος 'Απόλλωνος ἐπ' οὔατα λάθριος εἶπεν·
'οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν ὃς οὐδ' ὅσα πόντος ἀείδει.'
τὸν Φθόνον ὡπόλλων ποδί τ' ἤλασεν ὧδέ τ' ἔειπεν·
''Ασσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ
λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἕλκει.
Δηοῖ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι,
ἀλλ' ἥτις καθαρή τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβὰς ἄκρον ἄωτον.'

La Envidia habló furtivamente al oído de Apolo: «No me gusta el aedo cuyo canto no es como el mar». Apolo rechazó a la Envidia con el pie y

> dijo así: «Grande es la corriente del río Asirio, pero arrastra en sus aguas muchos lodos y muchas inmundicias. A Deo (Deméter) no le llevan las abejas agua de cualquier procedencia, sino el pequeño chorro que mana, sin mancha y puro, de la fuente sacra: la suprema delicia».

Pureza y discriminación: la exacta referencia del epílogo se ha perdido (pues presumiblemente tenía en el fondo una crítica o críticas en especial como el Prólogo de *Aitia),* pero el punto literario esencial de la imaginería está claro. Es el mismo que el consejo de Apolo en el Prólogo, y ahí el término clave en griego es la palabra utilizada para describir a la Musa «delgada», λεπτός: el adjetivo connota finura, agudeza y precisión, y Calímaco lo usa con regularidad para expresar aprobación por ejemplo de Filetas, o de su propio contemporáneo Arato, y su opuesto παχύς (utilizado en el Prólogo a propósito del sacrificio) connota basteza y ordinariez (término con el que Calímaco rechaza el poema elegíaco de Antímaco *Lide,* que muchos alejandrinos admiraban: fr. 398, «el *Lide* es una obra basta y embarrada»). Ésta era la marca del nuevo estilo de Calímaco: finura y ligereza, junto con claridad y habilidad disciplinada.

El tono apasionado de los textos citados *supra* sugiere que la alejandrina «Batalla de los Libros» fue amplia y de larga duración, y tenemos muchos datos para corroborarlo. Un antiguo comentario sobre el prólogo menciona al menos siete nombres de contemporáneos supuestamente aludidos por los «telquines» de Calímaco; un poema perdido, el *Ibis,* que Calímaco escribió atacando a un adversario, se supone que según la tradición estaba dirigido contra el épico Apolonio de Rodas; en *Yambos,* 2, fr. 192, en donde Calímaco satiriza a sus contemporáneos, objeta contra la garrulería y vaciedad de los escritores de aquella época en general (vv. 13-14, «todos los hombres se han llenado de palabras y se han hecho gárrulos»); en el fr. 393 ataca a un filósofo de la escuela megarense, Diodoro, apodado «vejestorio», por la insistente monotonía con la que enseñaba sus opiniones sobre dialéctica y el Más Allá; en el fr. 215 critica a «la trágica Musa que hace un sonido hueco»; en *Ep.,* 59 Pf., se queja de que después de escribir para el teatro se siente incluso peor que el loco Orestes, habiendo perdido en consecuencia hasta a sus amigos más íntimos; *Yambos,* 13, fr. 203, era un poema completo dedicado a replicar a los críticos que le habían atacado precisamente por escribir tal *variedad* de obras (una acusación que parece bastante extraña al lector moderno y que deja traslucir algunas de las bases literarias contemporáneas contra las que Calímaco tuvo que luchar); en *Yambo,* 1, fr. 191, Calímaco habla disfrazado del yambógrafo vituperante del siglo VI Hiponacte vuelto a la vida y amonesta a sus colegas eruditos de Alejandría por su pugnacidad.

El estilo de escribir de Calímaco fue controvertido y su posición agresivamente destacada; retrospectivamente, considerando su obra a través de la perspectiva de los escritores romanos que demostraron lo fructífero que podía ser el tipo de «alejandrismo» de Calímaco, es difícil apreciar lo innovador que

fue este gran poeta. Pero su inteligencia y energía así como el consumado virtuosismo técnico que son evidentes incluso en textos muy fragmentarios son impresionantes, como lo es su versatilidad y su extraordinario tacto psicológico hacia su lector. Uno de los episodios más famosos del libro 3 de *Aitia* ilustra muchas de las cualidades de Calímaco, el que trata del romance de Acontio y Cidipa (frs. 67-75). Ostensiblemente la historia tiene un lugar en *Aitia* para la historia primitiva de Ceos, que Calímaco sacó de los escritos del cronista Jenomedes, que incluía la genealogía de la famosa familia Acontiada de la isla. Pero de hecho la etiología es sólo un soporte del que pende una narración cuya importancia está lejos de la erudición pura; los versos iniciales sitúan el tono y la dirección (fr. 67, 1-8):

> El propio Eros fue maestro de Acontio, cuando el muchacho se abrasaba por la hermosa doncella Cidipa, sobre el modo (pues no era él muy astuto) de lograr de por vida el nombre de esposo.
>
> Es el caso que él vino de Yúlide y ella de Naxos, oh Señor del Cinto, para el sacrificio en tu honor de los bueyes en Delos. La sangre del uno de la estirpe de Euxantio, la otra descendiente de Prometo, ambos de sus islas bellos luceros.

Esto ha de ser una historia de amor joven, su difícil sendero y su romántica conclusión, y la historia es arquetípica, pero su narración está lejos de ser directa. El esbozo que tenemos es de un resumen posterior: Acontio vio a Cidipa en el festival anual de Delos, y, enamorado de ella, le echó en el templo de Ártemis una manzana escrita con estas palabras, que la curiosidad hizo que Cidipa leyera: «*Juro por Ártemis que me casaré con Acontio*»; *cuando después* el padre de la muchacha dispuso un matrimonio muy distinto para su hija, pero se encontró con que estaba misteriosamente enferma, y cuando tuvo preparada la boda, consultó a Apolo en Delfos que le advirtió el voto de Cidipa y recomendó que la casara con Acontio, lo cual se cumplió, para gloria de Ceos. Este episodio tenía al menos ciento cincuenta versos de largo, pero, como en la introducción, no era sobre la secuencia de los acontecimientos en que se centró la narrativa de Calímaco, sino sobre los incidentes más interesantes: la extraordinaria belleza de la pareja, la desordenada pasión de Acontio, la enfermedad de Cidipa y el encanto final de Acontio. Éstos son los aspectos de la historia, centrales para su calidad como romance, y es en los acontecimientos mismos donde Calímaco los reduce a lo incidental. Incluso la réplica de Apolo al padre de Cidipa convierte una recomendación de Acontio en un relato agudamente apreciativo del exótico efecto de la estación sobre la piedad de la familia sacerdotal de la que procedía Acontio (fr. 75, 30-37):

> Pues, te aseguro, de un Acontio de plomo con plata no harás la aleación, sino en cambio de electro con oro radiante. Tú, el suegro, eres descendiente de Codro, pero el yerno, de Ceos, toma su origen de los sacerdotes de Zeus Aristeo, dios de la humedad, a cargo de quienes está en las cimas del monte

> aplacar a Mera, temible en su ascenso, y rogar a Zeus por el soplo del viento, con el cual codornices sin número vienen a chocar con las redes de lino.

En *Aitia,* Calímaco estableció una forma aparentemente menor de escribir sobre temas en apariencia incidentales como forma poética sustancial, probando que podía ser tan expresivo como la teóricamente superior épica y que podía ofrecer una nueva dirección a la poesía griega que la necesitaba; en los *Himnos* y *Hécale* expuso el nuevo estilo a la inversa (como hizo también su contemporáneo Teócrito en algunos de sus *Idilios)* tomando la forma tradicional hexamétrica y convirtiéndola en vehículo de lo refinado y no convencional (quizá desarrollando la tendencia establecida por el más antiguo Filetas en poemas como el *Hermes).*

Un anónimo comentarista antiguo (sobre el *Himno,* 2, 106) observó que Calímaco se vio obligado a escribir *Hécale* para demostrar a sus críticos que podía componer una obra sustanciosa; esta afirmación sin demostrar suena a malentendido, pues los fragmentos que poseemos de este poema (unos trescientos versos, completos e incompletos, de un total de hasta mil versos) muestran que era una obra completa, original y muy poco convencional. Al escribir *Hécale* (fecha desconocida) es posible que Calímaco respondiera a las críticas, pero lo hizo con una fina demostración de independencia, no conforme a los valores literarios tradicionales. *Hécale,* poema «épico», trataba del heroico tema de la doma por Teseo del gran toro que desolaba la comarca en torno a Maratón; la misma derrota del toro y el retorno triunfante de Teseo con él a la ciudad, eran naturalmente acontecimientos importantes del poema, pero no constituían sus rasgos más prominentes. El poema toma su título del nombre de la anciana campesina en cuya choza el héroe se quedó a dormir cuando fue sorprendido inesperadamente por una tormenta, y parece que gran parte del poema se componía de un relato de la hospitalidad de Hécale y la conversación entre la anciana y su joven huésped. La visita de Teseo a Hécale tenía un buen precedente homérico en la hospitalidad de Eumeo para el disfrazado Ulises, y como Eumeo, Hécale no tenía origen campesino, pero la especial concentración de Calímaco en los detalles rústicos del encuentro (la leña para el fuego, las olivas de diferentes colores conservadas en salmuera y el pan con el que cenaron, los variados utensilios caseros) no sólo traduce el gusto ligeramente sentimental del sofisticado público urbano de Alejandría, marca también un cambio significativo de énfasis característico del nuevo estilo. No queda mucho de esta parte del poema, pero su alcance e importancia puede adivinarse por las múltiples imitaciones de escritores posteriores (por ejemplo la visita de Júpiter y Mercurio a los campesinos Filemón y Baucis descrita en Ovidio, *Met.,* 8, 624-724).

También en otros aspectos *Hécale* era extremadamente anticonvencional: el más extenso de los fragmentos conservados describe el retorno triunfante de Teseo con el toro (fr. 260), pero cuarenta y cinco versos de este pasaje parecen palabras pronunciadas por un cuervo a otro pájaro, probablemente

la lechuza de Atenea, narrando varios incidentes (tanto futuros como pasados), en los que el anunciador de malas noticias sufrió castigo, presumiblemente como advertencia a la lechuza para que no llevara la mala noticia a Teseo de que durante su ausencia se había muerto la anciana Hécale (de nuevo parece que Ovidio se había basado de cerca en este pasaje en *Met.*, 2, 536-632). La conclusión de *Hécale* era un *aition*, el pago por Teseo de la hospitalidad que había recibido estableciendo un demos en Ática con el nombre de ella, y la construcción de un santuario a Zeus Hecaleios. Así, aunque *Hécale* era ostensiblemente un poema al estilo épico, su tema heroico se hacía sólo el sostén del que colgaban los elementos más importantes: la conversación que permitía la introducción de historias sobre el pasado de Teseo y la vida de Hécale y su familia ahora desaparecida, la advertencia del cuervo que encerraba los mitos de Erictonio y las hijas de Cécrope y el asunto de Apolo con Coronis, y la descripción detallada de la vida sencilla del campo. El poema fue extraordinariamente famoso en la Antigüedad, y fue imitado tanto por escritores griegos como latinos; se conservó, al menos en paráfrasis, hasta el siglo XIII.

Es importante darse cuenta de que la concentración por Calímaco en los detalles más vulgares de su material heroico, especialmente evidente en partes de *Aitia, Hécale* y algunos de los *Himnos,* no era una *disminución* de los grandes temas de la tradición, sino más bien una esencial remodelación de la convención, y el establecimiento de un nuevo realismo. Calímaco toma mitos tradicionales y escribe, como sus contemporáneos, en un lenguaje y forma que tienen mucho de Homero (es decir, en un estilo arcaico alejado del griego helenístico contemporáneo), pero aunque las formas y materiales son proporcionados por el mundo antiguo, su estilo es el del nuevo, y sus preocupaciones, las de la sociedad alejandrina contemporánea.

Un poema que demuestra esto muy claramente es el sexto *Himno,* que cuenta la historia de Erisictón. Ostensiblemente el himno, cuya fecha es desconocida (aunque probablemente era anterior al quinto *Himno* y a las *Argonáuticas* de Apolonio), es del modelo de historia religiosa admonitoria, dispuesta de la manera no habitual, desarrollada por Calímaco y Teócrito, de un poema «mimético», es decir, que pretende ser un registro literal de palabras pronunciadas por los personajes implicados en una escena especial, en este caso por alguien que se dirige a los celebrantes de las Tesmoforiantes de Deméter después de su día de fiesta. Tras unas instrucciones introductorias a los celebrantes y una invocación de Deméter, el orador habla de la ofensa de Erisictón contra Deméter y su consiguiente castigo, formando la narración la mayor parte del poema, que se acaba con una corta plegaria a la diosa a medida que la procesión comienza. La ofensa de Erisictón había sido tratar de cortar los árboles del templo sagrado de Deméter para construirse una sala de banquetes. Esto es narrado con un relato épico de gran dignidad (33-41):

> Se puso en marcha con veinte de sus servidores, todos en la flor de la edad, unos auténticos gigantes capaces de destruir una ciudad entera, armados

> de hachas y destrales, y los desvergonzados corrieron hacia el bosque sagrado de Deméter. Había allí un álamo, un gran árbol que llegaba hasta el éter; junto a él las ninfas solían jugar a la hora del mediodía. Fue el que golpearon en primer lugar, y todos los demás árboles pudieron oír su canto lastimero. Se apercibió Deméter de que su árbol sagrado sufría, y, llena de ira, dijo: «¿Quién abate mis bellos árboles?»

Disfrazada como si fuera su propia sacerdotisa Deméter advierte a Erisictón que se vaya, y cuando él ignora su llamamiento, ella se transforma en su propio aspecto aterrador y condena al ofensor a un hambre y sed insaciables. Con este adecuado contraste con los piadosos celebrantes que romperán en breve su ayuno, se completa el contenido religioso de la fábula admonitoria, tras cuarenta y ocho versos; pero no la narración de Calímaco, que, en un número de versos igual, narra con detalle el malestar *social* que sufren los padres de Erisictón por el mal de su hijo (72-83):

> Los padres, avergonzados, no lo enviaban a banquetes ni a festines, poniendo todo género de pretextos. Venían los Orménidas a invitarle a los juegos de Atenea Itoníade; la madre se excusaba: «No está en casa; marchó ayer a Cranón a reclamar una deuda de cien bueyes». Venía Polixo, la madre de Actorión, pues preparaba la boda de su hijo, a convidar a Tríopas y a él, y la madre, apenada, le respondía entre sollozos: «Tríopas irá, desde luego, pero a Erisictón le hirió un jabalí en el Pindo de hermosos valles, y está en la cama desde hace nueve días». En tu cariño maternal, desventurada, ¿qué mentira no pronunciaste?

Pero la vergüenza podía mantenerse en secreto sólo un tiempo, y después de que Erisictón se hubiera comido todo lo que la casa podía proporcionarle, incluyendo el caballo de carreras de su padre y el de guerra e incluso el gato de la familia,

> entonces el hijo del rey fue a sentarse en las encrucijadas, mendigando trozos de pan y desperdicios de comida (114-15).

La tradición tenía que añadir muchos más detalles a la historia de Erisictón, incluso que al final recurrió a autofagia. Pero aunque el relato de Calímaco es de comedia negra, ignora la muerte de Erisictón porque no le preocupa el drama completo, sino «el otro lado» del mito griego: le preocupa el marco ético de lo ordinario y mundano, y reflejar lo que podrían haber sido las consecuencias prácticas del castigo que la tradición atribuía a Erisictón.

El *Himno a Atenea*, el quinto de nuestra colección pero probablemente fechado después del sexto, es también «mimético» y evoca el festival de Atenea en Argos, escrito en forma, experimental para un himno, de dísticos elegíacos, y que contiene otra historia admonitoria que también explora la reacción paterna ante el castigo de un niño. El poema está más hondamente lastrado hacia la representación de la ceremonia argiva: cincuenta y seis versos transmiten con notable efectividad la excitación enaltecida de una oficiante reuniendo y

dirigiéndose a las mujeres celebrantes, e invocando a una diosa, mientras esperan que la estatua de Atenea surja del templo para ser llevada hasta el río para una purificación ritual anual. La aparición de la estatua es claramente una epifanía para aquellas mujeres argivas, y la habilidad de Calímaco se ve no sólo en la forma notable con que transmite el fervor religioso, sino también en el asombroso poder narrativo con el que la oficiante, advirtiendo a todos los varones que eviten el contacto durante la ceremonia, cuenta la historia admonitoria de Tiresias y su encuentro con Atenea en su baño. Al final de su relato el himno se cierra con una alabanza a Atenea que está a punto de surgir del templo, pero para los lectores de Calímaco la epifanía ha sido ya experimentada por sustitución a través de la narración de Tiresias, y el poema queda nítidamente cerrado. No hay duda de que el quinto *Himno* es un texto puramente literario, y no una obra encargada y representada de hecho en el festival argivo como algunos eruditos una vez pensaron, y para este conocimiento del ceremonial argivo probablemente Calímaco bebió de la fuente de dos especialistas de la Argólide en la Antigüedad, Agias y Dercilo, como hizo en otros lugares de *Aitia;* probablemente sea también de ellos el poco usual relato de la ceguera de Tiresias. Atenea y su dama principal, la ninfa Cariclo, madre de Tiresias, se bañan (70-82):

> Un día, se desataron ambas los broches de sus peplos junto a la fuente Helicónide del caballo, la de las bellas aguas, y se bañaban. La quietud propia del mediodía se extendía por la montaña. Ambas se bañaban, y era la hora del mediodía, y una quietud perfecta reinaba en aquella montaña. Sólo Tiresias, cuya barbilla empezaba a oscurecer, se paseaba entonces con sus perros por aquel sagrado lugar. Sediento hasta lo indecible, llegó a las ondas de la fuente, ¡desdichado! Y, sin querer, vio lo que no era lícito ver. Aunque llena de cólera, alcanzó a decirle Atenea: «¿Qué genio malo te condujo por tan funesta ruta, oh Evérida? Vas a salir de aquí con las órbitas vacías». Habló, y la noche se apoderó de los ojos del niño.

Tiresias no habla en ningún momento: es su madre la que protesta a Atenea, agonizante por su aparente traición, y Atenea, apiadada, explica que la ceguera de Tiresias es irrevocable, puesto que la ley divina la exige para cualquier mortal que ve a un dios descubierto. Pero promete una compensación, que es el don por el que Tiresias fue famoso: el poder de la profecía y la interpretación de los signos, la longevidad extrema y la conciencia mantenida del mundo del Más Allá tras la muerte. Para un lector moderno, las compensaciones no parecen muy adecuadas al menos para el dolor de la madre, y deberíamos recordar que, para un lector de la Antigüedad, los extraordinarios poderes de Tiresias inevitablemente hubieran exigido la pérdida compensatoria de otras funciones naturales: pero Calímaco se estaba centrando en una de las zonas más duras de la moralidad de las ceremonias griegas clásicas, y aunque el himno es parcialmente etiológico, también es una narración poderosa que explora intensos

sentimientos, de fervor religioso de grupo y (en cierto sentido como contrapartida) de pérdida humana personal, a la que Calímaco no ofrece una solución sencilla. Los himnos sexto y quinto sobre todo prueban que los himnos de Calímaco pueden tratar de cuestiones serias y a veces desazonadoras, pero no son esencialmente textos religiosos, y que su forma se debe a una convención literaria queda claro a partir de los otros cuatro himnos, que son destacadamente menos experimentales que los de Deméter y Atenea.

El segundo *Himno,* a Apolo, también es «mimético»: el narrador se dirige a los celebrantes de Apolo Carneo en Cirene, preparándoles para la llegada del dios, y narra no un mito, ni una historia, sino una serie de atributos y logros de Apolo y en particular su relación con la fundación y primera historia de Cirene. Muy probablemente haya que fechar el poema en el período de acceso al trono de Tolemeo Evérgetes a partir de 247: la escritura es tensa y poderosa, y aunque formalmente el himno es bastante convencional, su dignidad y emoción son bastante apropiadas para celebrar la nueva alianza de Egipto en el norte de África. Unos veinticinco años antes, Calímaco había escrito otro himno a Apolo, o más bien a Delos, la isla sagrada de Apolo, el cuarto himno; y éste y el tercer himno, a Ártemis, de fecha desconocida, son ambos poemas largos, expansivos en el estilo de los antiguos «Himnos homéricos». El *Himno a Delos* narra la búsqueda por Leto de un lugar hospitalario, en vista de la enemistad de Hera, para dar a luz a Apolo, y el ofrecimiento de un santuario por la pequeña isla de Delos; el *Himno a Ártemis* detalla los primeros años de la diosa, sus logros y atributos, sus festivales y lugares sagrados. Al principio ambos poemas parecen bastante convencionales, pero una lectura atenta muestra que no son simples modelos de un molde, sino variaciones sofisticadas y bastante autoconscientes de un tipo que para apreciarse plenamente requiere una familiaridad considerable con el género. El *Himno a Delos,* en especial, sigue de cerca la primera parte del *Himno a Apolo,* de Homero, y el himno de Calímaco es de hecho una modernización alejandrina del poema clásico anterior, lleno de ingenio, ironía y entretenimiento intelectual. Esto hace más efectivo lo que de otra manera podría haber sido un halago intolerablemente burdo cuando Apolo (aún sin nacer) declara desde el vientre de su madre por qué la isla de Cos no es adecuada para su propio nacimiento (165-70):

> Pero las Moiras le han destinado otro dios, suprema estirpe de Salvadores; de buena gana acudirán bajo su diadema, sometiéndose al Macedonio, uno y otro continente, y las tierras que hay en el mar hasta los bordes del poniente, desde donde conducen a Helio sus rápidos caballos; e imitará las virtudes paternas.

Y Apolo prosigue con una profecía acerca de la invasión celta que Grecia experimentó por los años 270. El artificio es casi tímido, y a finales de esos años es posible que el mecenazgo de Calímaco aún no estuviera asegurado, pero el humor literario del conjunto del poema lo convierte en hipérbole retórica,

un ejemplo alejandrino de la precocidad de Apolo, para eclipsar al joven Apolo de Homero y al niño Hermes (el *Himno a Hermes* de Homero era muy leído y apreciado entre los escritores helenísticos).

También en el *Himno a Ártemis* combina Calímaco la variación intrincada del precedente homérico (en particular el *Himno a Apolo,* de nuevo, y varias escenas de la *Ilíada)* con el gusto alejandrino por las lindezas. El poema empieza con Ártemis, aún una muchacha en las rodillas de su padre, pidiéndole una virginidad perpetua y un grupo de compañeras con las que cazar, y aunque la escena está modelada sobre un texto primitivo eólico de Safo o Alceo, la insistencia en la intimidad de padre e hija y en la incongruencia de la petición infantil es específicamente helenística; Zeus lo concede, y el himno continúa con una escena igualmente «barroca», la visita de la joven Ártemis a los talleres de Hefesto y sus ayudantes gigantes los Ciclopes para conseguir su arco y sus flechas. Una sección central «hesiódica» sobre la forma de Ártemis de castigar a los injustos (con plagas y muerte inoportuna) y apoyar a los justos (con prosperidad y armonía) da al poema una seriedad moral técnicamente necesaria para un himno, pero la transición a la entrada y recepción de Ártemis al Olimpo vuelve el texto a un tono más puramente narrativo, con un relato del codicioso Heracles gruñendo ante los magros despojos de su caza. El poema acaba con una lista elegantemente virtuosa de los centros de culto y de los seguidores de Ártemis.

Los himnos a Ártemis y Delos son ejemplos importantes de un tipo especial de escritura helenística en la que sobresalía Calímaco, la exhibición literaria de un tema tradicional establecido. Ninguna obra puede ser entendida a fondo sin el conocimiento detallado de sus antepasadas, que podían darse por sentadas entre el público alejandrino originario, y ambos poemas están llenos de alusiones y matices que tientan a los lectores modernos a rechazarlas con impaciencia como indebidamente eruditas, a pesar del hecho de que muchos poetas modernos como Pound o Eliot se han basado a menudo con fuerza en maneras de escribir similares.

La poesía dactílica no era en modo alguno la única forma que Calímaco utilizaba. De hecho, sus críticos lo atacaron por su versatilidad, y tenemos fragmentos de poemas líricos, incluido uno en metros falecios sobre las mujeres de Lemnos (un tema tratado por Apolonio de Rodas en *Argonáuticas,* 1), un canto de bebedores para los Dioscuros en el «tetradecasílabo de Eurípides», una *Deificación de Arsínoe* (muerta en 270) en arquebuliones (cuatro anapestos y un anfíbraco), y un poema coriámbico sobre Branco, fundador del templo de Apolo y del culto en Dídima. Más extensos son los restos de trece poemas yámbicos en los que Calímaco resucitó el estilo satírico y de invectiva practicado por Hiponacte y Arquíloco tres siglos antes. No se puede fechar ninguno de los poemas, y la mayoría están conservados demasiado fragmentados como para permitir cualquier reconstrucción detallada, pero la naturaleza de la colección, que tenía unos mil versos de longitud, está clara. Varios de los poemas

iban dirigidos a los colegas escritores y eruditos de Calímaco en Alejandría. En *Yambo* 1, fr. 191, el poeta se dirige a sus colegas como si fuera Hiponacte de regreso de entre los muertos, cita la historia de la copa de oro de Baticles que había de ser entregada al más grande de los Siete Sabios, cada uno de los cuales se negó a aceptarla, y amonesta a los alejandrinos por ser tan belicosos y críticos entre ellos. *Yambo* 2, fr. 192, parece que satirizaba la locuacidad de los contemporáneos de Calímaco, narrando la fábula de que el poder de discurso que una vez perteneció a los animales les fue arrebatado por Zeus como castigo y transferido a los hombres (10-14):

> Y la voz del perro Eudemo, la del burro Filtón, la del loro... y los autores de tragedias la ⟨de los habitantes⟩ de la mar poseen. Y los ⟨hombres⟩ todos de ahí, Andrónico, ⟨toman su natural⟩ parlero y hablador.

Yambo 13, fr. 203, replicaba agresivamente a críticos que le habían atacado por escribir con tanta variedad de estilos, y varios de los yambos iban dirigidos contra individuos: 3, fr. 193, imitado más tarde por Tibulo (1, 4), critica a cierto Eutidemo por ser seducido lejos del poeta por la riqueza de un rival y lamenta la venalidad de la edad, y *Yambo* 5, fr. 195, atacaba a Cleón, un maestro de escuela, por seducir a sus alumnos. Otros trataban de etiologías, y la colección contenía dos poemas incidentales: *Yambo* 6, fr. 196, era una especie de *tour de force* que describía a un amigo la estatua de Fidias de Zeus Olímpico en Élide. *Yambo* 12, fr. 202, era un texto único, con poema de cumpleaños para la hija de un amigo, León: los restos son fragmentarios, pero podemos establecer que Calímaco hablaba del festival de cumpleaños divino de Hebe, a la que cada uno de los dioses traía regalos, incluido Apolo, que trajo un canto, el más apropiado de todos los regalos (56-68):

> Tú has de ⟨poner⟩, ¡oh Febo!, ⟨a prueba⟩ tu arte sabia, que triunfará de los bellos presentes de Hefesto. Así el oro los perros de la India, las hormigas, de lo profundo lo ⟨sacarán⟩ en sus alas. Y una y otra vez habitará el oro vil morada... y quitará honra a los... de antaño... y a Justicia y a Zeus... dándole de coces los hombres el oro elogiarán, honorable ⟨oprobio⟩, y al regalo de Atena y de los otros ⟨dioses⟩, por esmerados que hayan sido los cinceles, el paso del tiempo le quitará su brillo, y en cambio el mío para esta niña ⟨seguirá siendo⟩ el más lindo en tanto que mi mentón limpio esté de vello y los «chivos» sean deleite de los rapaces «lobos»...

A menudo se juzga y se rechaza a Calímaco como si dos citas famosas de su obra pudieran resumirla: el fr. 612, «nada no atestiguado canto», y el fr. 465, «un gran libro es una gran desgracia». Pero no tenemos contexto ninguno de ninguno de estos dos versos, y Calímaco fue mucho más que un erudito con un eje para moler. Fue el poeta de su época, que podía convertir en material para una moderna manera de escribir una tradición opresivamente grande. Era un personaje jovial, a veces incluso demasiado inteligente, y a

veces su extrema sofisticación parece haber promovido tal ingenio y elegancia que la resultante fluidez técnica se convierte en una especie de carencia de compromiso. Pero un reto radical y una reorientación eran lo que la poesía necesitaba en el siglo III, y siempre es fácil despreciar a los pioneros cuando otros ya han construido sus éxitos. Los que estén preparados para hacer el esfuerzo imaginativo de reconstruir el medio cultural de la Alejandría del siglo III encontrarán en Calímaco a un gran poeta por derecho propio, y ningún escritor aislado tuvo una influencia más profunda sobre sus propios contemporáneos y en la dirección que la poesía había de tomar posteriormente.

4. TEÓCRITO

Teócrito, hijo de Praxágoras y Filina y nativo de Siracusa de Sicilia, llegó a Alejandría poco después de 275-274, cuando probablemente Calímaco ya era un miembro establecido del Museo y de la corte real. Parece que Alejandría fue el foco de su trayectoria como poeta, aunque sobre esto, como sobre la cronología y el curso de su carrera y producción literaria, no tenemos casi ningún testimonio directo y tenemos que fiarnos casi por completo de inferencias y reconstrucciones de los poemas mismos. A diferencia de la mayoría de los demás poetas que fueron importantes en los círculos literarios alejandrinos de la época, no parece que Teócrito participara en las labores eruditas del Museo; no hay referencias en ninguna fuente antigua a obras en prosa de ningún tipo, y su poesía, aunque tan cuidadosamente trabajada como la de Calímaco o Apolonio de Rodas, se preocupa del dominio de los sentimientos más que del de la mente. Uno de los *Idilios,* el 16, está dirigido a Hierón II de Siracusa, que llegó al poder en 275-274; el poema es una petición de mecenazgo, y de varias maneras parece aludir a los primeros años del reinado de Hierón. Puesto que los otros dos poemas fechables, *Id.* 15 y 17, están situados en Alejandría y han de colocarse entre 275 y 270, los eruditos generalmente suponen que después de que el *Id.* 16 fracasara en su petición de mecenazgo a Hierón (el cual, a diferencia de su homónimo doscientos años antes, no patrocinó las artes), Teócrito se trasladó a la corte más generosa de Tolemeo Filadelfo y encontró el éxito en Egipto con sus poemas bucólicos sobre el mundo rústico de Sicilia y del sur de Italia. Aunque el *Id.* 16 puede ser una composición relativamente temprana, y no una en la que se basara la reputación de Teócrito en lo sucesivo, la voz y el estilo son en algunos lugares inequívocamente los que caracterizan a los poemas pastoriles posteriores; como cuando el poeta ruega para que haya paz en Siracusa bajo el dominio de Hierón (88-99):

> ¡Que las ciudades sean de nuevo habitadas por sus primeros ciudadanos,
> todas las que manos hostiles saquearon hasta sus cimientos! ¡Que laboren

> sus campos fecundos! ¡Que incontables rebaños de ovejas, engordadas con el pasto, anden balando por la llanura, y que las vacas acudan en manada al corral, haciendo apresurarse al caminante envuelto entre las sombras!
>
> ¡Que los barbechos sean trabajados para la siembra, al tiempo en que la cigarra, acechando en lo alto de los árboles a los pastores en pleno mediodía, chirría entre las ramas; que las arañas extiendan sobre las armas en todas las direcciones sus tenues telas, y que de la guerra ya ni nombre quede!
>
> ¡Que los cantores lleven la excelsa gloria de Hierón más allá del mar de Escitia!...

El *Id.* 17 es un himno de alabanza de Tolemeo Filadelfo, elogiando a sus antepasados (que Tolemeo rastreaba hasta Heracles), a su familia y a sus logros, y el tono de todo el poema, que contrasta fuertemente con el *Id.* 16, sugiere claramente que Teócrito en aquel momento disfrutaba del apoyo del rey alejandrino. Sólo otro poema, el *Id.* 15, está situado explícitamente en Alejandría; representa la conversación y reacciones de dos mujeres de Siracusa cuando visitan el palacio de Tolemeo con ocasión del festival de Adonis, y es una especie de tributo, graciosamente quejoso, de Siracusa a la Alejandría tolemaica. Ninguno de los demás poemas de Teócrito están tan directa o explícitamente basados en Alejandría y su íntimo y sofisticado círculo literario. Con la excepción de cuatro poemas en metros y dialecto lésbicos (28-31), los poemas de Teócrito son todos bastante cortos y en verso hexamétrico, y aunque todos beben abundantemente de las fuentes del lenguaje y el vocabulario poético homérico, muchos están escritos en un dialecto predominantemente dórico (uno de los tres principales grupos dialectales, el dórico, se hablaba principalmente en el Peloponeso y zonas coloniales, como Sicilia y el sur de Italia). El dórico, y especialmente en un contexto literario, debió de ser una curiosidad en la sofisticada Alejandría, donde la *koiné* esencialmente ática era la *lingua franca,* y la materia poética de la poesía de Teócrito también era escogida por su especial atractivo para el público alejandrino; a menudo sus temas proceden del mundo rústico y se ocupan de aspectos de las vidas de gentes premeditadamente corrientes. Está claro que Teócrito sacó ventaja de sus orígenes siracusanos, para llamar la atención de su público urbano alejandrino a la moda, escribiendo sobre temas rústicos, a menudo en un escenario siciliano o del sur de Italia, con un acento dórico bastante marcado. Teócrito insiste cuidadosamente en el origen y la naturaleza *extranjeros* de su poesía; dos idilios tienen como personaje principal al grotesco Ciclope cómico-trágico, y en el *Id.* 11, cuando se sugiere música, no medicina, como cura para el amor de Nicias, Teócrito observa que «en cualquier caso ésa era la diversión más fácil para el Ciclope, mi *paisano*» (v. 7). El *Id.* 4 consiste en una conversación entre dos pastores rústicos, Bato y Coridón, sobre un amigo ausente, y el poema está cargado de detalles rústicos (terneras mordisqueando brotes de olivo, espinas en las patas, etc.) y de una densa conversación conscientemente mundana; también algunos indicios geográficos cuidadosamente situados indican que el escenario es el sur de Italia,

cerca de Crotona (v. 17, el río Esaro; 24, el río Naeto; 32, Crotona). Sin embargo el contexto real en que fue escrito el poema es divulgado en el v. 31, cuando Coridón se refiere a un compositor llamado Glauce. Glauce no era ficticio: fue un músico contemporáneo especialmente relacionado con Alejandría, y la supuesta divulgación de su reputación entre los pastores italianos es claramente una ingeniosa y elegante alabanza de alguien a quien Teócrito conocía en la ciudad. Y la mención del nombre da mayor dimensión al contexto en el que Teócrito escribía: una tradición cuenta que el mismo Tolemeo Filadelfo estaba encantado con Glauce (Eliano, *N. A.*, 8, 11) y de repente captamos la presencia de un mecenas real entre el público de Teócrito, dispuesto a divertirse con la última obra de su protegido, el cantor de cantos rústicos.

Otro grupo de textos ilustra bien la perspectiva con la que habría que leer a Teócrito. Uno de los temas de los que Teócrito se adueñó fue el amor del torpe ciclope Polifemo por la ninfa marina Galatea (desde luego, entre escritores posteriores este motivo llegó a ser típico del mundo bucólico: [Bion] 2, 2 y sig., [Mosc.] 3, 58 y sigs., Bion, fr. 16). Uno de los dos poemas en que Teócrito representa a Polifemo cantando a Galatea, el *Id.* 11, es un «poema carta» dirigido (como el *Id.* 13) a cierto Nicias, médico y al parecer amigo íntimo, al que Teócrito consuela de su tormento amoroso, proponiendo el tópico de que para el mal de amor el único remedio está en la poesía y la música. El *Id.* 11 es un poema atractivo que cualquier amigo hubiera apreciado recibir, pero se mete con el pobre Nicias, comparándolo implícitamente con el Ciclope, basto y amante grotescamente desgraciado, y observando explícitamente que los poderes de un médico son inútiles en contraste con las habilidades escogidas por Teócrito, las poéticas. Los antiguos escolios de este idilio registran una información importante: que Nicias (de quien sabemos, en cualquier caso, por el *Id.* 28, 7, que fue poeta) escribió un poema replicando a Teócrito a su propia manera. Tenemos los versos iniciales:

> Así que era verdad, Teócrito: los dioses del Amor
> hicieron poetas de entre muchos otros sin inspiración.

Nicias vuelve el argumento de Teócrito contra él. Este fragmento nos recuerda momentáneamente lo desastrosa que es la pérdida del grueso de la poesía helenística, puesto que demuestra hasta qué punto éste era un mundo sofisticado de gente culta para quienes la poesía era un medio común importante de intercambio conversacional e intelectual.

Debería probablemente vincularse un famoso epigrama de Calímaco a este intercambio entre Teócrito y Nicias. En *Ep.*, 46, Calímaco vuelve a tomar el mismo tema y cuenta que el Ciclope después de todo no era tan simple, puesto que descubrió que la *poesía* es la cura del mal de amor. El epigrama va dirigido a un tal Filipo, y puesto que el ingenio del poema procede de una estudiada utilización de términos médicos para describir la aflicción de amor, sin duda el destinatario era un médico. En general los eruditos han supuesto que Teócri-

to y Nicias se encontraron en la isla de Cos, donde había una famosa escuela médica, pero no hay ningún tipo de prueba de ello y es igual de probable que el lugar de encuentro fuera Alejandría (donde estudió Erasístrato, maestro de Nicias); aquí es posible que se desarrollara una amistad entre Teócrito y Calímaco y dos médicos, Nicias y Filipo, y el epigrama de Calímaco, quizá escrito después del *Id.* 11, puede ilustrar cómo una expresión de amistad por parte de Teócrito podía convertirse en un asunto de discusión tópica en los círculos literarios de Alejandría.

La sencillez superficial de los *Idilios,* por tanto, es muy engañosa. El carácter directo y el tono aparentemente sin complicaciones que dan a los poemas de Teócrito tal inmediatez son de hecho, como los escenarios geográficos, producto de un manierismo muy trabajado, y ha sido un fallo reconocer que la ingenuidad de Teócrito no es lo que parece que ha llevado a tantos lectores, poetas y eruditos, desde la Antigüedad hasta nuestros días, a suponer que basta un estudio simplista para entender los *Idilios,* ya sean leídos como cantos de inocencia pastoril o como densas colecciones de símbolos. De hecho, los *Idilios* son esencialmente fantasía, y la preocupación central de Teócrito en casi toda su poesía es el arte de la ilusión y la exploración del tono vital.

El éxito por el que Teócrito es justamente famoso es, por supuesto, el de haber introducido el género pastoril en la tradición europea; y la sensación de atmósfera de Teócrito y su capacidad de transmitir a la escena y al escenario su concisión extraordinaria son especialmente evidentes en los poemas pastoriles. El *Id.* 1 empieza:

ΘΥΡΣΙΣ

'Αδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἁ πίτυς, αἰπόλε, τήνα,
ἁ ποτὶ ταῖς παγαῖσι, μελίσδεται, ἁδὺ δὲ καὶ τύ
συρίσδες· μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἆθλον ἀποισῆι.
αἴ κα τῆνος ἕληι κεραὸν τράγον, αἶγα τὺ λαψῆι·
αἴ κα δ' αἶγα λάβηι τῆνος γέρας, ἐς τὲ καταρρεῖ
ἁ χίμαρος· χιμάρω δὲ καλὸν κρέας, ἔστε κ' ἀμέλξηις.

ΑΙΠΟΛΟΣ

ἅδιον, ὦ ποιμῆν, τὸ τεὸν μέλος ἢ τὸ καταχὲς
τῆν' ἀπὸ τᾶς πέτρας καταλείβεται ὑψόθεν ὕδωρ.
αἴ κα ταὶ Μοῖσαι τὰν οἴδα δῶρον ἄγωνται,
ἄρνα τὺ σακίταν λαψῆι γέρας· αἰ δέ κ' ἀρέσκηι
τήναις ἄρνα λαβεῖν, τὺ δὲ τὰν ὄιν ὕστερον ἀξῆι.

TIRSIS: Es dulce el rumor del pino, cabrero, sí, aquel que junto a las fuentes susurra; mas también con dulce son tocas tú la flauta. Después de Pan, te llevarás el segundo premio. Si el dios prefiere el cornígero macho cabrío, tú cogerás la cabra; y si él toma la cabra como ofrenda, a ti corresponde la cabrita: buena es la carne de cabrita, hasta que la ordeñas.

El cabrero: Más dulce, pastor, es tu canto, que ese murmullo con el que el agua va vertiéndose desde lo alto de la roca. Si las Musas han de llevarse la oveja como un don, tú cogerás como presente el cordero de majada. Mas si place a aquéllas tomar el cordero, te llevarás tú después la oveja.

El canto que entona al final Tirsis para el cabrero ocupa más de la mitad del poema, y se compone de un lamento por el pastor moribundo Dafnis: el tono es melancólico, y Dafnis, con todo el misterio que le personifica (véase *infra,* pág. 575), es claramente un representante de lo más arquetípico del mundo pastoril (el lamento de Tirsis se caracteriza por ser abiertamente pastoril con su estribillo constante «Empezad, oh Musas, empezad el canto pastoril»). Cuando va a morir, Dafnis recurre a Pan (128-37):

Ven, mi señor, a llevarte esta linda y dulcísima flauta
de cera compacta que se ajusta a placer en los labios;
porque a mí me lleva el amor, arrastrado hacia el Hades.

Concluid, oh Musas, marchad, concluid el canto bucólico.

Ahora, vosotros, espinos y acantos, dad, dad violetas,
y que el bello narciso despliegue su flor en enebros,
que todo se cumpla al revés, y que el pino se cargue de peras
—pues ya muere Dafnis. Persiga a los perros el ciervo,
y los búhos del monte compitan con los ruiseñores.

Concluid, oh Musas, marchad, concluid el canto bucólico.

En conjunto este hermoso poema depende de un equilibrio muy cuidadoso, tanto de estructura como de tono. El cabrero, un flautista, no canta ningún canto, pero dentro del poema su écfrasis de la copa que presentará a Tirsis es formalmente una contrapartida del canto de Tirsis; la excelencia competitiva a la que ambos se refieren al principio nunca surge en un abierto contraste de canto, como el que forma la base del *Id.* 5, pero hacia el final del poema hemos tenido representaciones de ambas partes sin competición explícita. El mundo de Tirsis y el cabrero cobra vida en las descripciones del escenario y profundidad y dimensión real más allá del idilio mismo en las referencias a personajes y acontecimientos externos. Esta profundidad es lo que el lamento de Dafnis transmite muy poderosamente con su sensación de que el poema empieza sólo al final de una vida ya vivida; los detalles de hecho son lo suficientemente imprecisos como para dar tanto al paisaje como al mundo emocional de estos dos habitantes suyos un sentido muy general: el escenario es atractivo pero universal, y el lamento de Dafnis (cuyo fondo aún desconcierta a los comentaristas modernos) es intenso pero inespecífico, y poderoso precisamente porque Dafnis es una de las figuras clásicas del mundo pastoril. La ilusión es central en este tipo de poesía: la ilusión crea la sensación de momento y la sensación de escena y permite que el lector simpatice sin tener que proyectarse a sí mismo en un mundo completamente extraño.

Se ha discutido mucho desde la Antigüedad la cuestión de hasta qué punto Teócrito fue el inventor de este tipo de poesía pastoril. Tenemos varias fuentes antiguas (véase Apéndice) que conservan las especulaciones anteriores sobre los orígenes de la poesía pastoril, rastreándola en todos los casos hasta prácticas de culto relacionadas con Ártemis en Laconia o Sicilia; estas teorías no son convincentes, puesto que Ártemis no tiene ningún papel en la poesía pastoril helenística, que en todo caso parece completamente secular, pero son importantes en que dan por seguro que lo pastoril es un fenómeno dórico que tiene estrecha relación con la canción popular. El legendario vaquero Dafnis apareció en la poesía antes que en Teócrito, especialmente en el siciliano Estesícoro, y otro escritor siciliano, Epicarmo, habló supuestamente del pastor Diomo como inventor del canto de trabajo del pastor; los cantos bucólicos se consideraban claramente como fenómeno esencialmente siciliano (el autor del *Lamento fúnebre por Bion* incluso se refiere a lo pastoril como sencillamente «canto dórico» ([Mosc.] 3, 12)). Además muchos de los idilios pastoriles de Teócrito pretendían presentar los cantos de la gente del campo (el más directo, *Id.* 5; asimismo, *Id.* 1, 3, 6, 7, 10, 11); sin embargo, esta poesía puede en gran parte ser la de la sofisticación alejandrina; la misma plausibilidad de la estrofa de Teócrito como proveedora del canto popular es un indicio importante de las raíces culturales de lo pastoril. Como hemos mencionado, otros poetas habían recalado en temas pastoriles antes de Teócrito, y tenemos datos de un gusto general por temas bucólicos en esta época (así el dramaturgo Sositeo escribió una obra sobre Dafnis y Litierses, Hermesianacte mencionaba a Dafnis como amante de Menalcas, y Alejandro Etolo al menos mencionaba a Dafnis como discípulo de Marsias); sin embargo, incluso pagando el debido tributo a la posibilidad de una larga tradición de cultura popular hoy perdida y de un material pastoril de más autores que el que se conserva, sigue siendo notable el hecho que de ninguna fuente antigua consideraba a nadie sino a Teócrito el primer poeta pastoril, y es la poesía pastoril de Teócrito lo que constituirá la base de todos los poemas bucólicos siguientes. No sabemos hasta dónde debió Teócrito (si es que debió algo) la *forma* del mimo literario a predecesores como Sofrón.

El *Id.* 7 es claramente uno de los poemas pastoriles más importantes, pero también el más misterioso. El poema narra, en primera persona, cómo un tal Simíquidas y dos amigos caminan por la isla de Cos por el campo para unirse a un festival de cosecha; en su camino encuentran a un cabrero, Licidas, un famoso cantor de calidad, con quien, tras una conversación burlona, Simíquidas intercambia cantos. Licidas canta una oración de seguridad en el viaje para su amante Ageanacte en su periplo; Simíquidas canta una oración por el éxito amoroso de su amigo Arato; Licidas regala un bastón a Simíquidas y luego deja que los amigos sigan hacia el festival. Todos los eruditos están de acuerdo en que este poema versa sobre más que un mero paseo por el campo, que es una afirmación personal de algún tipo y que una de sus preocupaciones

centrales es la elaboración y lugar de la poesía bucólica. En Simíquidas podemos identificar la voz del poeta mismo, pero sobre Licidas hay muchas teorías. Nadie suscribe hoy la opinión de Reitzenstein de que este poema (como otros) es una especie de producto alegórico sobre un grupo literario de Cos que formaba una fraternidad religiosa, pero la teoría de la «mascarada bucólica» es algo a lo que se recurre a menudo de una forma diluida cuando los eruditos sugieren que tras Licidas podríamos ver a un contemporáneo poeta disfrazado (Arato, Calímaco, Leónidas, por no mencionar más que a unos pocos de los muchos que se han propuesto). Ninguna de las interpretaciones propuestas a lo largo de estas líneas ha sido demostrada satisfactoriamente, y es dudoso que lleguemos a entender apropiadamente el *Id.* 7 mientras el sentido de los cantos de Licidas en particular, pero también de los de Simíquidas, permanezca tan oscuro. Sin embargo, pueden hacerse algunas afirmaciones con seguridad sobre el poema. En primer lugar, Licidas, represente lo que o a quien represente, parece ciertamente ser una epifanía de algún tipo, y por lo menos relacionada con Apolo, y su comportamiento hacia Simíquidas se parece a una investidura, un reconocimiento y aprobación formal del arte de Simíquidas, similar al reconocimiento simbólico de Hesíodo por las Musas *(Teog.,* 29-34). Simíquidas se refiere dos veces a sus aspiraciones como poeta, haciendo notar la extensión de su fama como escritor bucólico «de la que ha llegado información incluso al trono de Zeus» (v. 93, referencia, probablemente, a Tolemeo Filadelfo), pero despreciándose modestamente en comparación con escritores como Asclepiades o Filetas (vv. 39-41). La réplica de Licidas es importante como expresión de la posición crítica del propio Teócrito (43-48):

> Yo te daré mi bastón, porque tú eres un retoño de Zeus, modelado todo para la verdad. Para mí es bien odioso el arquitecto que pretende levantar una casa igual a la cumbre del Oromedonte, como lo son todos esos pajarracos de las Musas que, frente al cantor de Quíos (Homero), en vano se esfuerzan desafiándole con sus chillidos.

Éstos son los sentimientos críticos del cabeza de la vanguardia, Calímaco, y el pasaje es muy similar al prólogo de *Aitia* (véase *supra,* págs. 604 y sigs.), donde Calímaco habla de Homero como divino rey de la poesía, al que no hay que imitar (v. 20, «el rayo no es mi papel, pues es el de Zeus»); e igual que Teócrito compara a los gallos cantando y, antes en el v. 41, a las ranas croando contra el saltamontes, Calímaco contrasta el rebuzno del burro con la voz clara de la cigarra (vv. 29-32). Teócrito se está alineando claramente con los seguidores de Calímaco en este poema y rechazando la épica heroica en favor de un tipo de escrito menos ambicioso y más limitado. Lo que es especialmente importante es que el *Id.* 7 no es un poema de circunstancias, y este pasaje no es sólo una expresión incidental de apoyo a Calímaco: las palabras del epifánico Licidas a Simíquidas tienen la misma autoridad prescriptiva de conjunto que las de Apolo a Calímaco en el prólogo, y Teócrito está

haciendo una afirmación programática general sobre principios poéticos fundamentales.

Los dos poemas del Ciclope, *Id.* 6 y 11, son típicos en forma y tono del nuevo estilo de escribir, al estar compuestos de pequeñas viñetas y poemas dentro de poemas; también muestran muchas de las cualidades de las que depende el éxito único de la poesía pastoril de Teócrito. El *Id.* 6 tiene la forma, una vez más, de encuentro entre dos campesinos, Dafnis y Damoetas, que intercambian canciones. Dafnis se dirige al Ciclope (6-14):

> Galatea está lanzando manzanas a tu rebaño, Polifemo, mientras te llama inexperto en amores y vulgar cabrero. Y tú no la miras, infeliz, sino que, sentado, sigues entonando dulces cantos con tu zampoña. De nuevo ella —¡mira!— tira a tu perra, a la que te sigue para guardar tus ovejas. Y la perra gruñe mirando al mar, en tanto las bellas olas la reflejan corriendo por la playa, que resuena suavemente. Procura que no vaya a arrojarse a las piernas de la doncella, cuando ésta salga del mar, y desgarre su hermosa piel.

Después de la interpelación de Dafnis, Damoetas toma el papel del Ciclope, y el Ciclope declara que su despreocupación es un pretexto para gastar una broma a Galatea (29-38):

> He silbado a la perra para que la ladre. Cuando yo estaba enamorado, la perra la gruñía suavemente, poniéndole en las rodillas su hocico. Tal vez al ver ella que yo me comporto así con frecuencia, decidirá mandarme un emisario. Pero yo cerraré mis puertas, hasta que me haya jurado que ella en persona me extenderá hermoso lecho sobre esta isla. En último término, no tengo mal aspecto, como dicen de mí. Sí, porque el otro día miré hacia el Ponto, que estaba en calma, y mi barba ofrecía un bello aspecto al reflejarse, como buen aspecto tenía mi única pupila, al menos a mí me lo parece, y mis dientes despedían un brillo más blanco que el mármol de Paros.

El encanto de este poema (y «encanto» es sin duda exactamente lo que Teócrito ejecuta aquí) procede de la cuidadosa combinación de atractivas imágenes rurales, finamente puestas al día (Galatea surgiendo del mar chapoteando mientras la perra ladra en la playa), y del sentido de autoridad despegada que Teócrito ofrece a sus lectores mientras el torpe Ciclope revela el poco conocimiento que tiene de sí mismo y de la ninfa marina que se burla de él.

El *Id.* 6 ofrece al lector un juicioso equilibrio de implicación y despego al presentar a Polifemo y Galatea como una historia representada por dos cantores del campo; el *Id.* 11 no tiene un marco así, pero consigue el mismo efecto con una ironía más intensa. Tras dirigirse a su amigo Nicias y tras una introducción narrativa que describe al Ciclope enfermo de amor ignorando a sus rebaños mientras canta a Galatea, Teócrito ofrece, en forma monologada, la serenata de Polifemo. Teócrito es especialmente adepto de la caracterización a través de la revelación en primera persona, como lo demuestra el *Id.* 2. El

canto amoroso del Ciclope es una llamada tierna, pero inconscientemente desmañada, en la que el mismo reflejo de las virtudes de Polifemo muestra lo poco atractivo que Galatea debe encontrarlo. Su invocación inicial está llena de buena intención, pero también de un equivocado juicio rústico (19-24):

> ¡Oh, Blanca Galatea! ¿Por qué rechazas mi amor? ¡Tú, más blanca a mi vista que la leche cuajada, más tierna que el cordero, más retozona que la vaquilla, más lozana que el racimo verde! ¿Por qué lo mismo vienes, cuando el dulce sueño me vence, como te esfumas sin más, cuando el dulce sueño me deja, y escapas cual oveja que vio al grisáceo lobo?

Más tarde su pasión proyecta una imagen que al principio es tristemente infantil, con todas sus aspiraciones cultas, y luego portentosamente patética (54-62):

> ¡Ay de mí, que mi madre no me engendró dotado de branquias! Porque me habría zambullido hasta llegar a ti, habría besado tu mano, ya que no quieres en la boca. Y te llevaría lirios blancos o tierna adormidera de rojos pétalos; mas éstas florecen en estío, aquéllos en invierno, de modo que no podría llevarte todas las flores a la vez. Pero ahora, doncellita mía, ahora sin pérdida de tiempo quiero al menos aprender a nadar —por si algún extranjero arriba aquí navegando en su barco— y así sabré por qué te resulta grato habitar el fondo marino.

Como todo lector de la *Odisea* sabe, la natación no era el problema de Ulises cuando visitó al Ciclope con su barco.

El atractivo del Ciclope como personaje rústico reside claramente en su naturaleza grotesca, y es precisamente la combinación ofrecida por esta figura de implicación simpática y distancia lo que constituye la clave de la poesía pastoril de Teócrito y lo que le distingue de todos los escritores subsiguientes del género. Teócrito construye un mundo que apela a la fantasía de un público educado en la ciudad y a la vez jamás pretende ofrecer más que una ilusión momentánea. Su mundo pastoril tiene la profundidad de la realidad aparente y compromete las emociones en una temática muy humana, pero la necesaria suspensión de escepticismo nunca está oculta; lo pastoril puede ser escapista, pero Teócrito no ofrece una serenidad empalagosa o una ilusión romántica de unión con la naturaleza, y utiliza el sentimiento de superioridad social de su público para establecer una distancia que se convierte en ausencia de compromiso cada vez que concluye un poema. El equilibrio es exacto: el mundo fantástico trata de temas reales (en la mayoría de los casos el amor), y aun así, la gente real y la política nunca se entrometen lo bastante como para minar la ilusión.

También hay otro aspecto importante en el que Teócrito difiere de los poetas bucólicos posteriores. Algunos de los campesinos de los *Idilios* (especialmente Dafnis, pero también Menalcas) pertenecían a la tradición literaria anterior a Teócrito, y Teócrito utiliza el hecho de un mundo campestre parcialmen-

te preconstituido en ventaja propia; al hacer que cierto número de sus personajes se repitan en varios idilios da más sustancia y una impresión de profundidad y tridimensionalidad a su propio mundo pastoril. Amarilis, Coridón, Dafnis y Títiro se convierten todos ellos en figuras familiares por repetición y en consecuencia crean un ambiente semimítico. Sin embargo, es en los sucesores e imitadores de Teócrito donde se encuentra plenamente desarrollado este artificio, esencialmente cerrando el carácter de miembros del mundo pastoril y convirtiendo a éste plenamente en un mítico «otro lugar». Es en parte esta cualidad autónoma de lo pastoril de después de Teócrito, así como el hecho de que hay muchas complejidades patentes en Teócrito que aún no entendemos plenamente, lo que ha tentado a algunos intérpretes modernos a leer a Teócrito como si sus idilios pastoriles fueran poemas alegóricos. Los que desean ver temas sobre los principios de la composición poética, o asuntos más sombríos, simbólicamente ocultos bajo la superficie de la charla campesina en Teócrito, deben soportar la carga de probarlo, y hay que decir que las interpretaciones alegóricas hasta ahora han creado tantos problemas como los que pretenden resolver y son generalmente muy selectivas, así como excesivamente simplistas, en su manejo de los datos.

El *Id.* 3 muestra los mismos rasgos que los poemas ciclópicos, aunque en forma más callada. Un cabrero canta una serenata a su amada, Amarilis, frente a la caverna en la que ésta mora y de la que se niega a salir; el dramático monólogo, lleno de autocompasión, es a la vez cómico y triste, y una vez más revela con demasiada claridad por qué a Amarilis no le emociona el orador. El cabrero esta vez no es un monstruo extraño, y el mundo del que habla tiene infinidad de atractivos pastoriles para el público alejandrino de Teócrito, con su caverna con colgaduras de hiedra y helechos, sus abejas zumbando, sus rosales y el fragante apio, por no mencionar la ciencia y las supersticiones rurales; pero el carácter placentero de lo local está equilibrado por la humorística incongruencia de un paraclausitiron formal (una serenata desde fuera de la casa de la amada), que era una costumbre urbana, aquí transferida a un escenario rústico. Una vez más el tono es ambivalente, y la superioridad despegada es un componente esencial.

El *Id.* 10 es un diálogo entre dos segadores, Milón y Buceo, que discuten de la incapacidad del último para concentrarse en su trabajo porque está enamorado; Buceo canta una canción de amor para su amada, Milón le felicita y canta un canto de trabajo. Los dos trabajadores están muy lejos de la vida urbana alejandrina, y el poema tiene mucho de jocoso y de frases hechas y proverbios campesinos; es una nítida viñeta rústica, pero también es algo más, pues a la vez que transmite el triste aislamiento del amor no correspondido, contrasta su sensibilidad con la naturaleza más vulgar, menos atractiva, del hombre que no tiene una experiencia emocional comparable.

Muchos lectores modernos pueden sorprenderse al saber que en este punto todos los poemas estrictamente pastoriles que pueden adscribirse con certeza

razonable a Teócrito ya han sido mencionados. Son un total de ocho, y su número es bien superado (y excedido en peso) por los poemas no pastoriles del corpus de Teócrito. Históricamente, su gran logro fue el de poeta bucólico, pero muchos de sus otros poemas son igualmente buenos en sí mismos, y es una falsa distinción hacer de ellos una categoría separada de las obras pastoriles. Muchos de ellos son narrativos de estilo y tratan de temas heroicos (los que más tarde llegaron a llamarse «epilia»), pero varios, como los poemas pastoriles, son de forma «mimética» (monólogo o diálogo) y están centrados en las vicisitudes del amor o alguna otra escena dramática. Así, el *Id.* 14 se parece al *Id.* 10 en forma y tema, con la excepción de que los dos oradores parecen ser hombres de mundo. Esquinas describe para su amigo Tiónico una desafortunada fiesta en la que la novia de Esquinas reveló que estaba enamorada de otro hombre. La descripción de la escena por Esquinas, sus sentimientos y el momento dramático, está lograda, pero el poema toma un rumbo diferente del *Id.* 10 y muestra su contexto alejandrino, cuando Tiónico sugiere que el desconsolado Esquinas se alista en el servicio en el extranjero (la «Legión Extranjera») bajo el egipcio Tolemeo (59-64):

> TIÓNICO: El mejor pagador para un hombre libre es Tolemeo.
> ESQUINAS: Y en otros aspectos ¿cómo es?
> TIÓNICO: El mejor. Amable, culto, galante y sumamente agradable; conoce a su amigo y todavía más a su enemigo; es generoso para muchos, y no niega una petición, como corresponde a un rey —aunque no se le debe pedir constantemente...

y Tiónico urge a Esquinas a que se vaya a Egipto. Elegante cumplido para un Tolemeo que sin duda estaba entre el público en la primera recitación del poema.

Un tipo distinto de tributo a la Alejandría de Tolemeo es el que rinde el *Id.* 15, otro diálogo mimético en el que dos mujeres, nativas de la Siracusa de Teócrito pero residentes en Alejandría, van desde sus casas por calles atestadas de gente a contemplar la exhibición y festival de Adonis en el palacio real. El diálogo de este poema, presentado en una jerga especialmente realista y en dialecto dórico, recrea habilidosamente cada escena para el lector, desde la aglomeración de las calles al esplendor de palacio, y el clímax es el canto ceremonial del celebrante a Afrodita. Como observan los escoliastas, es posible que Teócrito se haya modelado a sí mismo en un mimo perdido de Sofrón, pero la habilidad con la que el idilio crea la ilusión de una conversación real oída casualmente y combina la diversión, para el público superior de la corte, ante la ociosa charla doméstica y el carácter impresionable de las dos mujeres, con la presentación de un himno de festival verdaderamente grandioso y bastante exótico, todo esto es característico del arte de Teócrito según evidencian muchos otros idilios. Superficialmente este poema puede parecerse a un mimo de Herodas (véase págs. 658 y sigs.), pero el *Id.* 15 excede con mucho a cualquiera de las obras conservadas de este último.

En muchos sentidos el mejor de los idilios miméticos es el segundo, el monólogo de una muchacha a la que han plantado, Simaeta, mientras intenta a medianoche con magia recuperar a su amante. Mientras lleva a cabo sus hechizos y canta sus encantamientos, que corren como estribillos por todo el poema, su mente retrocede hasta su primer encuentro con Delfis y oímos la historia de su amor apasionado y mal guiado. Es un poema que a la vez recrea el especial tono de intensa concentración en una hora de embrujos (como los himnos quinto y sexto de Calímaco) y expone, una vez más a través de la auto-revelación, una anatomía del sentimiento. La ocasión seleccionada, la brujería de medianoche, aunque no sin precedentes en escritores anteriores, es única en Teócrito o cualquiera de sus contemporáneos, y es rara la exploración de las emociones de una mujer en su encuentro erótico [5]; pero el interés por la patología de las ocasiones poco usuales es característico del gusto helenístico y el tema del amor insatisfecho o frustrado aparece una y otra vez en los idilios de Teócrito. La narración histórica de Simaeta se parece de cerca a la de Esquinas en el *Id.* 14, mientras que la expresión de su desesperación no es muy distinta de la del cabrero anónimo del *Id.* 3.

Los idilios narrativos también, aunque de forma no dramática, están estrechamente relacionados con los poemas pastoriles. Así, el *Id.* 13, que narra la pérdida de Heracles de su amado Hilas, no sólo vuelve una vez más al tema del amor perdido, también tiene en el centro de su narración un fuerte sentido del ambiente del campo y sus extraños poderes. Además el poema tiene una posición programática especialmente importante entre las obras de Teócrito. La historia del rapto (por las ninfas) del escudero de Heracles, Hilas, era muy rara, pero aparece de nuevo en el contemporáneo de Teócrito, Apolonio de Rodas *(Argonáuticas,* 1, 1187-357). Se han observado desde hace mucho estrechas similitudes entre ambos pasajes, y aunque algunos estudiosos aún argumentan a favor de la prioridad de Teócrito, cabe poca duda de que Apolonio va primero. A la vista de varios aspectos estilísticos (véase Apéndice), el hecho de que Apolonio tuviera una razón temática para estar interesado en la relación entre Hilas y las Cianeas, y además la consideración de que el episodio que sigue inmediatamente en *Argonáuticas* al incidente de Hilas (el combate entre Ámico y Polideuces, 2, 1-97) es el tema de otro poema aparte de Teócrito, *Id.* 22, parece inevitable concluir que tras la composición de al menos los libros 1 y 2 de *Argonáutica,* Teócrito tomó dos de los episodios de Apolonio y los remodeló como idilios cortos. La razón de esta reescritura es clara: Teócrito seguía los principios de Calímaco expuestos en el *Id.* 7, demostrando cómo un poeta que escribiese en el estilo más «refinado» y «limitado» podía acercarse a temas épicos tradicionales. Una de las características más marcadas del

[5] Hay una gran excepción en el estudio de Apolonio de Rodas de Medea en el libro 3 de su *Argonáutica;* y el llamado Fragmento Erótico Alejandrino (Powell, 177), quizá compuesto un siglo después de Teócrito, es el lamento en monólogo lírico de una mujer traicionada por su amante.

estilo de Calímaco es el hecho de que evita conscientemente la lógica narrativa tradicional: el interés no se centra en los acontecimientos mismos sino en el contexto en que tienen lugar, el ambiente y sus efectos.

Vale la pena examinar primero un pasaje del relato de Apolonio. Heracles, habiendo roto su remo anteriormente aquel día, saca ventaja de una detención en el territorio cianeo durante la noche para buscar uno nuevo en el bosque, mientras su escudero Hilas coge una jarra de bronce y busca agua (1, 1221-39):

> De repente, Hilas llegó a una fuente que los habitantes de los campos vecinos llaman Pegas (Fuentes). Los coros de las ninfas estaban sin duda allí, ya que era ocupación de todas ellas, las que habitaban en torno a aquel amable promontorio, celebrar a Ártemis una y otra vez con sus cantos nocturnos. Las que dominan las cumbres de los montes y las grutas, venían en ordenada procesión a través del bosque. Pero de la fuente, su hermosa morada, acababa de emerger una ninfa acuática. Le vio de cerca a Hilas, enrojecido con su hermosura y sus delicados encantos, pues además le envolvía en su brillo la luna llena brillante en el aire sereno. La Cipria Afrodita turbó el corazón de la ninfa, y apenas pudo recobrarse de la perplejidad en su ánimo. En el preciso momento en que él hundió el cántaro en la corriente, agachándose hacia un lado, mientras chasqueaba el agua con fuerza al penetrar contra el resonante bronce, entonces ella le echó de abajo arriba su brazo izquierdo al cuello, ansiosa de besar su boca suave, y con la mano derecha lo atrajo por el codo. Y lo hundió en medio de un remolino.

Esto es alta poesía a la manera homérica, y la narración avanza de forma lineal. Hilas llega a una fuente llamada Pegas: en torno a ella las ninfas están empezando su danza (explicación: celebración nocturna de Ártemis). La ninfa de la fuente aparece y ve a Hilas: es extraordinariamente bello y cae irremisiblemente enamorada. Así es como (y al lector se le ha arrastrado por la lógica de la situación), cuando Hilas hunde su jarra, la ninfa tira de él con un abrazo. Es un hermoso pasaje, un ejemplo muy conseguido de épica helenística; la ocasión es religiosa de una forma homérica familiar, y, como Homero, Apolonio presenta la narración de manera dramática, sacando el ambiente de la secuencia misma de los acontecimientos.

Sin embargo, el idilio de Teócrito muestra lo convencional que es Apolonio. Primero, la introducción (donde Teócrito, a diferencia de Apolonio, hace explícito el elemento erótico) resume en nueve versos la narración principal de la expedición de los Argonautas (16-24); lo que ocupa dos libros en Apolonio queda reducido a un prefacio incidental. Cuando empieza la narración propiamente dicha, se describe la partida de los Argonautas y su llegada a Cío en siete versos de descripción predominantemente pastoril (podríamos decir hesiódica: 25-31). Luego (36-54):

> Y el rubio Hilas se fue a buscar agua con un vaso de bronce, para la cena, para el propio Heracles y el intrépido Telamón; estos dos eran amigos y se sentaban a comer en la misma mesa. Pronto descubrió el muchacho una

> fuente en un lugar bajo. A su alrededor, los juncos crecían en abundancia, así como la oscura celidonia, el verde adianto, el florido apio y la grama de tallo rastrero.
>
> En medio del agua, las Ninfas danzaban en coro, las Ninfas inaccesibles al sueño, deidades temibles para los campesinos: Eunica, Malis y Niquea, cuya mirada refleja la primavera. Y he aquí que el muchacho al agua acercó el cántaro cumplido, dándose prisa por meterlo en ella; entonces las Ninfas se cogieron todas a su mano. Las tres sintieron que su tierno corazón saltaba de amor por el niño de Argos. Y él cayó al agua oscura, de golpe: así cae del cielo el astro encendido, de golpe en el mar, mientras dice un marinero a sus amigos: «¡Poned más sueltas las jarcias, muchachos! ¡Sopla fuerte el viento!»
>
> Las Ninfas tomaron sobre sus rodillas al muchacho, sumido en lágrimas, y le consolaban con tiernas palabras.

Este pasaje está lleno de diversiones de la lógica narrativa, con razones de las acciones dadas después de los acontecimientos. La situación de la fuente tiene más importancia poética que el descubrimiento de la misma por Hilas, y, de la misma manera, es en el carácter espiritual de este lugar mágico donde se concentra Teócrito con sus ninfas terribles, incansables, danzantes *dentro* del agua misma. El detallado de nombres actualiza el pavoroso momento, y el acontecimiento fatídico no es una acción humana, comprensible, de abrazos y besos; sólo más tarde se nos da una explicación, y es que, por supuesto, las ninfas se han enamorado. Cuando Hilas cae entramos en otra diversión, pero el símil no es sólo una interrupción de la narración, también prefigura el siguiente acontecimiento de la historia: en Apolonio, inmediatamente después de que Heracles se precipita en busca de Hilas los otros Argonautas aprovechan un nuevo viento y se hacen a la mar. El punto de vista de Teócrito, que Heracles estaba tan loco por su escudero que fue dejado atrás, está comprimido incidentalmente en la descripción de la caída de Hilas.

El poema de Teócrito no es una narración: el material puede proceder de la épica tradicional, pero lo que importa no es lo que ocurrió y en qué secuencia, sino el ambiente, el paisaje y la misma rareza de todo el episodio. Casi toda la acción se da por sentada y surge indirectamente mientras el poeta se concentra en otros asuntos de tono y psicología. La magia y el paisaje son completamente propios de Teócrito, pero el estilo y la forma de manejar el material épico es de Calímaco; éste es el estilo no homérico, la claridad y nitidez de la cigarra recomendadas por Apolo y Licidas.

Los otros idilios «narrativos» muestran los mismos objetivos. El *Id.* 22, un «himno» a los Dioscuros, es un texto curioso que parece dañado por la transmisión, de manera que no podemos asegurar una evaluación crítica, pero la insistencia de Teócrito está en el ambiente y el escenario más que en la «historia» al contar dos mitos que celebran las proezas de Polideuces y Cástor. Como ya hemos mencionado, la parte sobre Polideuces (27-134) remodela la

versión de Apolonio, haciendo el incidente mucho menos de empeño heroico convencional, bastante brutal y más un conflicto de poderes morales a gran escala; incluso en la sección estropeada que trata de los logros de Cástor está claro que Teócrito ha escogido presentar muchos aspectos nuevos que no se encuentran en escritores previos. El *Id.* 24 trata de una hazaña heroica del joven Heracles que estranguló a dos serpientes enviadas por Hera para matar al infantil héroe y a su hermano en su cuna; la historia era muy conocida y el relato de Teócrito está cerca del de Píndaro en la primera *Nemea,* pero aunque el idilio maneja material del mito convencional, en tono y forma pertenece al mismo género de poesía experimental alejandrina que la *Hécale* de Calímaco. El lenguaje y el estilo son los dos de la alta poesía, y la hazaña de Heracles es presentada como un hecho extraordinario, preliminar de sus grandes éxitos de adulto; en cierto nivel el poema es una alabanza semihímnica, con su profecía de Tiresias de un gran futuro para el hijo de Alcmena y la descripción narrativa de la educación de Heracles. Sin embargo la narración se centra tanto en el entorno doméstico como en el estrangulamiento de las serpientes por el niño; el hermano de Heracles, Ificles, patea su manta de lana tratando de escapar, el padre Anfitrión duerme a pierna suelta durante la conmoción, su mujer tiene que despertarle y urgirle para que no se demore poniéndose las sandalias, y tras llegar demasiado tarde para hacer algo se vuelve derecho a la cama. Este Heracles se parece al Hermes prodigio, y el humor del idilio de Teócrito no es muy distinto al humor del *Himno a Hermes* de Homero, siempre popular en Alejandría, o, entre los poemas contemporáneos, al del entretenido *Himno a Ártemis* de Calimaco (véase *supra,* pág. 614).

No todos los poemas narrativos son tan extensos como los *Id.* 22 y 24. Los idilios pastoriles son esencialmente viñetas, de una escena u ocasión en especial momentáneamente enmarcadas, y Teócrito extendió este tipo al género narrativo. El *Id.* 26 presenta en treinta y ocho hexámetros épicos dorizantes un breve relato del desmembramiento de Penteo por su madre bacanal y las hermanas de ésta; el punto de vista de la narración es incierto, y como para subrayarlo, este poema acaba con una oración hímnica a Dioniso. El *Id.* 18 es el único epitalamio griego completo que se conserva, un canto nupcial para Helena de Esparta; en un poema atractivo que tiene muchos ecos de Safo (y que según los antiguos comentaristas procede de una obra de Estesícoro), Teócrito ofrece, en una mezcla de canto narrativo y coral, otra ilusión dramatizada, las palabras supuestamente cantadas por los compañeros solteros de la novia fuera de la cámara nupcial de Helena y Menelao. La construcción es la familiar del antiguo epitalamio, incluyendo felicitaciones al novio y chistes obscenos a su costa, alabanza de la novia y promesas de no olvidarla nunca, deseos de felicidad y prosperidad a la pareja, y una promesa de volver al alba para entonar otro canto.

Los escolios conservados de muchos de los idilios a menudo observan que Teócrito tomaba ideas de escritores sicilianos anteriores o arcaicos, y en tres

poemas imita a Safo y Alceo bastante abiertamente. Los *Id.* 28, 29 y 30, están en dialecto eólico y metros eólicos, y aunque no poseemos originales sobre los que puedan basarse podemos presumir que Teócrito seguía de cerca en algunos aspectos a los poetas lésbicos. El *Id.* 28 es una obra corta escrita para acompañar el regalo de una rueca que Teócrito está haciendo a la mujer del médico amigo suyo, Nicias de Mileto. El *Id.* 29 que se inicia con una cita de Alceo («Vino y verdad, querido muchacho»), está dirigido a un joven amante voluble, urgiéndole a que tome las ventajas de la constancia (similar entre las obras hexamétricas es el desigual y enigmático *Id.* 12, una invocación cálida a un amante que ha aparecido después de una ausencia de dos días, urgiendo un ruego para que su devoción mutua se convierta en adelante en ejemplo famoso para la posteridad); el *Id.* 30 es un soliloquio que lamenta la aflicción del mal de amor por un muchacho. También se conservan unos pocos fragmentos de obras perdidas, incluido otro poema aparentemente eólico (31), y una obra hexamétrica titulada *Berenice* (fr. 3).

Aunque fue especialmente por sus obras pastoriles por lo que Teócrito fue famoso en la Antigüedad, estos poemas son sólo una parte de sus logros. Los mismos gustos y preocupaciones temáticas recorren toda su poesía: el acontecimiento y la circunstancia extraños o raros, los caracteres curiosamente ambivalentes que simultáneamente tienen el poder de evocar simpatía y provocar una sensación de superioridad desapasionada, ya sean directamente grotescos como Polifemo o sólo temporalmente aberrantes como Simaeta. Una preocupación más constante que la pastoril es la agonía del amor no correspondido y el efecto extrañamente desconcertante y desorientador del mal de amor; Teócrito más que cualquier otro escritor helenístico es el poeta del amor, pero más del amor como dolor que como experiencia lírica. En términos de forma y estilo Teócrito era un experimentador, alineado junto a Calímaco, y como Calímaco escribió himnos, narraciones heroicas con una perspectiva realista contemporánea, y poemas «miméticos» (como los himnos a Apolo, Atenea y Deméter de Calímaco) tanto pastoriles como no pastoriles. A través de todas estas obras se mantiene un fuerte sentido, y un interés, por la relación psicológica del escritor con su público: es esto lo que marca a Teócrito como maestro de la ilusión tramada, la ilusión de la realidad de una escena en particular, o conjunto de emociones, o mundo presente. Como ya se ha sugerido, esta ilusión depende de un equilibrio exacto entre realidad y fantasía, y es un equilibrio que ningún escritor tras Teócrito consiguió de nuevo. Los escritores pastoriles griegos posteriores exageran el elemento fantástico y crean un sentimentalismo extravagante, mientras que Virgilio en sus *Églogas,* aunque proporcionando un modelo a gran parte de la literatura pastoril europea posterior, cometió el error fatal de introducir la política seria en el mundo ilusorio, con la desazonante consecuencia de que se sentimentalizan los elementos políticos y el campo queda reducido a una ficción trivial.

5. APOLONIO DE RODAS

De los numerosos poemas épicos narrativos compuestos en el principio del período helenístico sólo se ha conservado uno, *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. La pérdida casi total de lo que fue un género muy extendido y popular es lamentable, tanto más cuanto que Apolonio claramente era un escritor demasiado significativo como para que usemos su obra para reconstruir o caracterizar la épica helenística; pero al menos en *Argonáuticas* poseemos lo que fue uno de los poemas históricamente más importantes escritos en la Alejandría del siglo III, así como uno de los fracasos más hermosos de toda la historia griega.

De Apolonio mismo tenemos poca información segura, aunque las biografías antiguas afirman aportar detalles que conciernen a su vida. Que fue bibliotecario del Museo (sucediendo a Zenódoto) y tutor de Tolemeo III Evergetes (que accedió al trono en 247-246 a. C.) parece seguro, como también que fue colaborador de Calímaco (quizá, como dicen algunas fuentes, discípulo); pero ciertas historias románticas de un fracaso literario temprano en Alejandría con *Argonáuticas,* el consiguiente exilio a Rodas pero el posterior retorno triunfal a su ciudad natal donde fue enterrado junto a Calímaco, son sospechosas. Entre los primeros bibliotecarios hubo otro, Apolonio (el Eidógrafo, sucesor de Aristófanes de Bizancio) y los que parecen detalles biográficos exactos sobre el poeta son probablemente ficciones que proceden de confusos intentos por explicar la presencia de «Apolonio» dos veces en la lista de bibliotecarios. Muchos editores modernos de Apolonio de Rodas y Calímaco escriben sobre la famosa disputa entre los dos poetas, a menudo describiéndola como una contienda a muerte y principal acontecimiento en la vida de ambos; los estilos de estos dos escritores son sin duda muy diferentes, pero tenemos que subrayar que casi no tenemos datos directos de dicha contienda y ninguno absolutamente que sea contemporáneo. Como ya hemos mencionado *(supra,* pág. 604 y sigs.), Calimaco sin duda estuvo implicado en considerables controversias literarias, y bien puede ser que Apolonio representara su papel en las mismas, pero el único dato específico de un choque es un informe en varias fuentes posteriores (ninguna anterior al siglo VI d. C.) sobre un insulto a Apolonio en el poema satírico perdido de Calímaco, *Ibis.* También hay un epigrama insultante contra Calímaco en la Antología Griega *(Ant. Pal.,* 11, 275), que es de autoría incierta, aunque algunas fuentes lo atribuyen a un Apolonio («el Gramático» o «el Rodio»). Insistir en nuestra ignorancia puede parecer especialmente insatisfactorio, puesto que la Querella ha llegado a ser considerada como disputa literaria arquetípica; pero aun suponiendo que los antiguos informes puedan reflejar oscuramente circunstancias históricas auténticas, tenemos que recordar que su relación con los acontecimientos es en el mejor de los casos lejana, y la tradi-

ción biográfica no debe ser más tenida en cuenta en el caso de Apolonio que en el de cualquier otro autor.

Los datos procedentes de los poemas mismos son complejos y sugieren que la relación entre Calímaco y Apolonio, al menos como escritores, era estrecha; hay constantes correspondencias entre *Argonáuticas* y *Aitia, Hécale* e *Himnos* de Calímaco, consistentes a veces en similitudes temáticas y de composición en todo un episodio, pero a menudo en ecos más localizados de estilo y fraseología. No siempre es fácil determinar qué escritor alude a quién; el episodio argonáutico del libro 1 de *Aitia* (frs. 719-21) sin duda es anterior a la obra de Apolonio, pero en algunos de los *Himnos* era claramente Calímaco quien se estaba haciendo eco de *Argonáuticas.* En un entorno como la corte real alejandrina, la «publicación» de una obra era más indeterminada que hoy en día cuando el libro de un autor es producido en masa para un público que lee extensamente; incluso un poema largo como *Argonáuticas* fue publicado probablemente en trozos por medio de la presentación oral y la circulación en copias «privadas», y muchas partes de la obra bien pudieron pasar por varios borradores (los antiguos escolios se refieren en seis puntos del libro 1 a una «edición anterior» de las *Argonáuticas* con lecturas ligeramente distintas del texto que poseemos). En estas circunstancias las interrelaciones entre escritores que habitualmente se refieren y aluden el uno al otro es probable que sean complejas. Muchos estudiosos modernos se han visto tentados a suponer que las alusiones de un poeta al otro probablemente tenían una intención hostil, y que en la mayoría de los casos es Calímaco quien se refiere a Apolonio. Es verdad que muchos de los ecos y alusiones contienen variaciones fraseológicas o formales, pero la *variatio* es una característica fundamental de toda la poesía alejandrina, y mientras que algunas de las alusiones podían tener la intención de ser interpretaciones alternativas o incluso mejoras, ninguna es patentemente, y por motivos intrínsecos, atribuible a motivos hostiles. Por tanto, deberíamos tener cuidado de no caer en la falacia biográfica. Más importantes son las diferencias fundamentales de tono poético y de estilo entre Apolonio y algunos de sus contemporáneos; algunos de éstos ya han sido mencionados (en relación con Calímaco, *supra* en pág. 599, y con Teócrito en pág. 627 y sigs.) y tenemos ahora que considerar a Apolonio como exponente de esa forma no propia de Calímaco, el poema épico a gran escala.

La historia del viaje de Jasón en el primer barco, Argos, con sus heroicos compañeros los Argonautas a los límites exteriores del mundo conocido en busca del Vellocino de Oro era de origen antiguo, y era conocida de alguna forma por el autor de la *Odisea* (XII, 71) y por Hesíodo *(Teog.,* 992 y sigs.). La primera obra completa sobre la expedición de los Argonautas de la que oímos hablar es un poema escrito al parecer por Epiménides de Creta; data del mismo período que *Naupactia,* un catálogo de heroínas (de autoría debatida) que cubría gran parte del mismo material que las *Argonáuticas* y a menudo sirvió como punto de partida para Apolonio. También varios autores anterio-

res, poetas y escritores en prosa, escribieron sobre los Argonautas, y aunque ya no podemos fechar muchos de ellos, algunos estudiosos modernos han encontrado atractiva la observación de Estrabón (1, 2, 38) de que la Circe de Homero parece proceder de Medea, la cual por tanto debió de ser un tema muy temprano de la poesía épica. En los siglos VI y V, muchos autores como Herodoro de Heraclea, Ferécides de Siros y Simónides de Ceos escribieron sobre los Argonautas y son citados frecuentemente en los antiguos escolios de *Argonáuticas*, y los dramaturgos escribieron muchas obras utilizando las leyendas argonáuticas; en el siglo IV Antímaco de Colofón *(supra,* págs. 591 y sig.) parece que trató largamente del amor de Jasón y Medea en su elegía *Lide.*

Cuando Apolonio escribió sus *Argonáuticas*, por tanto, podía contar con que la historia (y, aún más importante, su secuela, la deserción por Jasón de Medea) era conocida a fondo por su público; la familiaridad del tema explica al menos en parte por qué Apolonio pudo dar una importancia tan característicamente alejandrina en un poema a cuestiones como la geografía, la etnografía, la antropología y la religión comparada. A menudo se cita en los escolios a poetas anteriores como importantes influencias sobre *Argonáuticas,* desde Eumelo de Corinto, Íbico o Píndaro hasta Antímaco y Filetas, pero parece que fueron más importantes las obras en prosa. A veces el poema de Apolonio se lee más como un manual de paradoxografía contemporáneo (relatos de maravillas y peculiaridades; véase pág. 596); la descripción de la Llanura de Circe, que Jasón atraviesa para llegar a Cólquide, con su descripción de cadáveres colgando de los árboles envueltos en pieles de buey, pudo ser la oportunidad para la presentación de ambiente muy cargado del territorio hostil al rey Eetes, pero en su lugar parece más un capítulo de las *Historias* de Heródoto (3, 194-209). Apolonio es asimismo el predecesor de la novela romántica tardía y de la épica virgiliana, y a través de su poema el gusto alejandrino por lo intrínsecamente curioso y extraño excede con mucho cualquier interés por el símbolo literario.

Pero con todas sus cualidades alejandrinas *Argonáuticas* es un poema épico a gran escala y a la manera tradicional. Los Argonautas son la flor y nata de Grecia de aquella primera generación de hombres entre los que estaban Heracles, Jasón, Orfeo y Peleo, su búsqueda y los trabajos que tuvieron que sufrir son de proporciones heroicas, y su viaje les lleva a través de la mayor parte del mundo conocido y a gran parte del desconocido con su colección de extraños monstruos y lugares pavorosos y amenazadores. La magia y lo sobrenatural no tienen papel alguno en el poema, y los Argonautas viven en un mundo habitado también por los dioses, que participan en la acción, especialmente Atenea, Hera, Afrodita y, bastante lejanamente, Apolo. El metro del poema es el hexámetro tradicional, el lenguaje es elaboradamente homérico con constantes alusiones en cada verso a la dicción, fraseología y vocabulario de la *Ilíada* y la *Odisea,* y hay episodios completamente modelados sobre los precedentes de los poemas homéricos. Incluso las *Argonáuticas* se inicia (1, 18-233)

con un largo catálogo al estilo del libro II de la *Ilíada;* los libros 1 y 2 se refieren constantemente a arquetipos homéricos (así la larga estancia con Hipsípila en Lemnos corresponde a la de Ulises con Circe, la consulta al adivino Fineo es paralela a la de Ulises a Tiresias) y el libro 4 es la *Odisea* de Apolonio, reproduciendo las andanzas de Ulises en su intento de volver a casa e incluso importando directamente a Circe, las Sirenas, Escila y Caribdis, las Rocas Errantes, Feacia y Alcino y Arete. Sólo se omite, sorprendentemente, una visita al Más Allá.

Por casi cada detalle de las *Argonáuticas* es patente que Apolonio concibió su poema fundamentalmente homérico, aunque no en modo alguno a través de la mera repetición o imitación, pues *Argonáuticas* es una obra muy compleja y sofisticada, sensible a su propia tradición, casi hasta el extremo del manierismo consciente. Y aun a pesar de toda su ironía e intrincada alusión, el poema marca un intento de construir un poema épico homérico para el mundo alejandrino.

Al menos superficialmente, el tema de la expedición de Jasón parece muy apropiado para el medio. Un resumen del argumento ilustrará esta afirmación. Un joven príncipe que trata de recuperar su trono se ve ante una tarea casi imposible, viajar más allá del mundo conocido a la misteriosa tierra de Cólquide y traer un preciado Vellocino de Oro; con la compañía de cincuenta héroes Jasón viaja por el Egeo hasta el Bósforo, parando en su camino junto a Hipsípila y sus mujeres en Lemnos, visitando Cícico y luchando contra gigantes locales, y alcanzando por fin Misia, donde el joven Hilas es capturado por una ninfa y su compañero Heracles es dejado atrás por la expedición mientras busca desesperadamente a su protegido (libro 1). Aún en el Bósforo, los Argonautas son retados por un rey brutal, Ámico, al que Polideuces derrota en un combate cuerpo a cuerpo, y entonces visitan al adivino Fineo, que a cambio de ser rescatado de las pavorosas harpías predice largamente el resto del viaje de Jasón hasta Cólquide (a pesar de estar modelado en parte sobre el Tiresias y la Circe de Ulises, el Fineo de Apolonio no es más que un agente de viajes). La *Argos* pasa con éxito por las terroríficas Rocas Chocantes en la boca del Mar Negro, con la ayuda de Atenea, y los Argonautas viajan a lo largo de la costa norte de Asia Menor hasta Cólquide, pasando en su camino por Tinia, la tierra de los Mariandinos, la tierra de las Amazonas y la isla de Ares, donde los Argonautas encuentran a los hijos de Frixo quien fue con el Vellocino de Oro originariamente a Cólquide (libro 2). Ahora, con Jasón en Cólquide, Atenea y Hera convencen a Afrodita para que disponga que la hija del rey, Medea, se enamore de él, y cuando el rey Eetes no sólo rehusa dejar que los Argonautas tomen el Vellocino de Oro, sino que además impone la condición, aparentemente inalcanzable, de que domen a los toros de bronce que escupen fuego y derroten a los guerreros nacidos de la tierra, y hasta planea la completa destrucción de los Argonautas, el amor de Medea por Jasón se convierte en crucial. Como hechicera, tiene el poder de hacer a Jasón invencible en la reali-

zación de la tarea; aunque desgarrada por el conflicto entre la pasión y la lealtad filial, Medea acaba sucumbiendo, y Jasón, tras tranquilizar a Medea con promesas que llegan, por último, hasta el matrimonio, consigue un ungüento mágico de ella y doma con éxito a los toros y mata a los innumerables guerreros nacidos de los dientes del dragón, que tiene que sembrar como parte de su tarea (libro 3). Esa noche se une Medea a los Argonautas y los lleva al bosque donde se guarda el vellocino, subyugando con magia al dragón guardián; los Argonautas escapan, perseguidos por los cólquidas, a lo largo del Danubio hasta el Adriático, donde Jasón y Medea atraen al hermano de ésta, Apsirto, comandante de las fuerzas perseguidoras, a una emboscada y le asesinan para desmoralizar a sus seguidores; su camino final hacia casa les lleva a visitar a Circe, que lava el delito de sangre de la pareja, pasan por varias tierras de la *Odisea* hasta Feacia, donde Jasón y Medea se casan, bajo coacción, y hasta Libia, donde los Argonautas andan errantes en el extraño país de los bajíos brumosos y llevan su barco por tierra al lago de Tritón, y por último por Creta, donde matan al gigante de bronce Talo, y Ánafe, donde se les aparece Apolo, hasta Egina y luego a su tierra por Tesalia (libro 4).

Éste es el contenido de la saga heroica, y Apolonio puede ser grandioso sin ambages en estilo y en tono, como ya se ha mencionado al explicar a Calímaco y Teócrito (*supra*, págs. 599 y 627 y sigs.). Un momento característicamente expansivo es cuando se describe a Jasón volviéndose a encontrar por último a los hombres sembrados:

> Flexionó sus rodillas para mantenerlas ágiles y llenó su ánimo de valor impetuoso, semejante a un jabalí que aguza sus colmillos contra los cazadores mientras le cae, en su furia, abundante la espuma de sus fauces a tierra.
>
> Ya por toda la tierra empezaban a brotar como espigas los terrígenos. Se erizó en derredor de pesados escudos, de lanzas dobles y cascos brillantes, el terreno de Ares, destructor de mortales. El brillo llegaba, en su refulgir, desde abajo al Olimpo a través del aire. Como cuando, después de caer sobre la tierra una gran nevada, de nuevo rasgan las nubes tempestuosas los vientos en una noche tenebrosa, y brillan de pronto todas las estrellas reunidas refulgiendo en la tiniebla, así entonces brillaban los guerreros, al surgir sobre la tierra.
>
> De nuevo Jasón recordó las instrucciones de la provechosa Medea (3, 1350-64, trad. de C. García Gual).

Jasón despacha su temible tarea dentro de la mejor tradición homérica, e incluso si a veces tenemos la sensación de que a Apolonio le parece necesario escribir las cosas aumentadas porque sabe que no puede dar por sentada nuestra aquiescencia a este mundo heroico, la perspectiva esencial de *Argonáuticas* es la de la épica tradicional.

Muchos estudiosos modernos encuentran que Jasón como personaje central del poema es desconcertante; puede ser indeciso, se turba fácilmente y a menudo desmaya, y en comparación con Heracles (que figura por todo el libro 1)

se fía demasiado de los recursos de sus compañeros. ¿En qué sentido, entonces, es heroico este personaje? Algunos han llegado a sugerir que es esencialmente a través de su sexualidad como Jasón consigue una altura heroica, otros que desde luego no es un héroe sino un representante del «hombre moderno». Ninguna de estas opiniones es convincente, y aunque Jasón es una figura muy compleja, los que le encuentran insatisfactorio pecan en general de falsos conceptos simplistas sobre lo que constituye un héroe en la épica antigua. Jasón es a menudo desconfiado con respecto a sí mismo, pero también lo son Agamenón y Menelao en la *Ilíada;* Jasón a veces se desespera y pierde la energía, pero también le ocurre a Agamenón; cuando Eetes anuncia la prueba Jasón está bastante carente de recursos y sus compañeros completamente decaídos (3, 422 y sigs., 502 y sigs.), pero los griegos reaccionan exactamente de la misma manera cuando Héctor los reta a duelo *(Ilíada,* VII, 161 y sigs.). En toda la *Ilíada* sólo uno de los griegos es un representante uniformemente adecuado del «código heroico», y Áyax es un personaje menor precisamente porque su excelencia le hace ordinario; de la misma manera la presencia de Heracles en el libro 1 está lejos de suponer un embarazo para Jasón, puesto que Heracles nunca es presentado directamente como grotesco, su mismo aspecto físico y su simpleza mental son tan limitadores como impresionantes. Jasón, en contraste (¡y no es más «sexual» que Ulises!), es innegablemente un vencedor en su empresa y mucho más simpático y equilibrado como dirigente que Agamenón; si no tiene las dimensiones trágicas de Aquiles o la altura simbólica del errante Ulises, es porque el foco de las *Argonáuticas* en conjunto es distinto del de los poemas homéricos. Desde luego, no es la falta de cualidades supuestamente «heroicas» de Jasón lo que debería ocuparnos, sino los aspectos casi siniestros de su comportamiento que sirven a su éxito como dirigente heroico.

En el encuentro con Medea, que ocupa la mayor parte de los libros 3 y 4, es donde emergen más claramente las cualidades de Jasón y también donde yace la contribución más original de Apolonio a la tradición épica. Todas las obras anteriores que tratan por extenso de la expedición de los Argonautas se han perdido y no tenemos medios para afirmar la importancia del papel de Medea antes de Apolonio, pero para los escritores posteriores fue su *Argonáuticas* la que estableció la pasión romántica como tema central del poema épico. Naturalmente, el romance no era nada nuevo: en la *Odisea,* las relaciones de Ulises con Calipso, Circe y Nausícaa son componentes esenciales de su búsqueda heroica; pero Apolonio, a la vez que preocupado por los modelos tradicionales en éste como en todos los demás aspectos de su poema, también dio al poema épico un énfasis radicalmente nuevo, distinto tanto de la poesía anterior de heroína de catálogo como de la poesía que se preocupa del errante romántico. Al principio, parece que el encuentro de Jasón con Medea va a ser completamente convencional. El libro 3, 1-166, describe a Atenea y Hera convenciendo a Afrodita para que con su ayuda se asegure que Medea se enamore de Jasón; el episodio tiene un humor torcidamente entretenido. Pero una

vez que se toma la acción divina el procedimiento aparentemente pomposo de la intervención olímpica queda aparte y el resto del libro, la mayor parte, examina los motivos y el proceso de la pasión erótica enteramente desde el punto de vista humano. El libro 3 de *Argonáuticas* es el más antiguo ejemplo conservado en poesía narrativa de un análisis de la patología del amor. El estudio empieza en cuanto Eros ha lanzado su flecha y se ha retirado al Olimpo:

> El dios, en vuelo de regreso desde la sala de alto techo se salió riendo, mientras la flecha prendía en el interior de la doncella, en su corazón, semejante a una llama. Frente a él, una y otra vez lanzaba fulgentes miradas hacia Jasón, y como un vendaval era arrastrada su sutil razón fuera de su pecho por la pasión, y ningún otro cuidado tenía; su corazón se inundaba de dulce tristeza. Como se aplica con su ardiente tizón en torno a las briznas de paja la pobre tejedora, a la que ocupan sus labores de lana, para obtener una luz en su noche casera, mientras vela en soledad, y la luz repentina surgida del pequeño tizón pulveriza todas las briznas de paja, de tal modo el destructor Eros, encubierto en su corazón, ardía a escondidas y remudaba sus suaves mejillas hacia la palidez y hacia el rubor alternativamente, con los vaivenes de su pensamiento embelesado (3, 286-98).

Los siguientes 850 versos están dedicados en su mayor parte al intento de Medea de entender sus sentimientos y llegar a un acuerdo con ellos; se resiste a ellos e intenta racionalizarlos, pero acaba sucumbiendo y, sólo consciente a medias, se enfrenta a las consecuencias de dejar que la acción surja de la pasión. Los medios que Apolonio usa para la presentación de esta Medea dramática son los de la épica convencional: acción narrativa, alta dicción, imaginería y símiles. Pero el foco es nuevo: sentimientos internos, y la psicología correspondiente. El subconsciente se hace explícitamente importante. Después de que a Jasón (vigilado por la temible Medea) le ha explicado Eetes la tarea que debe emprender, cae la noche y el hondo sueño de la princesa es turbado por sueños en que el héroe ha llegado a Cólquide por ella, para ganarla como esposa, con el resultado de que abandona la lealtad hacia sus padres. Apolonio utiliza repetidamente símiles para presentar los turbulentos sentimientos de Medea, pero hay un pasaje justificada y especialmente famoso. Medea ha racionalizado temporalmente sus emociones y se ha convencido de que está apoyando a Jasón sólo para ayudar a su hermana, cuyos dos hijos habidos con Frixo están en peligro por culpa de Eetes. Sin embargo su conciencia aún es desgarrada:

> La noche después sobre la tierra conducía la sombra. Los navegantes en alta mar miraban hacia la Hélice y la constelación de Orión desde sus naves. El caminante ya y el centinela de las puertas ansiaban el sueño. El profundo sopor envolvía hasta a una madre en vela sobre sus hijos muertos. Ni ladridos de perros había ya por la ciudad ni bullicio alguno que resonara. El silencio dominaba la noche ennegrecida.

> Pero no se apoderó, no, de Medea el dulce sueño; pues muchas preocupaciones la desvelaban por nostalgia del Esónida, temerosa de la fuerza violenta de los toros, por los que iba a perecer, en injusto destino, en el campo de Ares.
>
> Con ritmo precipitado su corazón latía en su pecho. Como en la casa el rayo de sol riela al reflectarse en el agua que se ha vertido un instante en un cántaro o en una jofaina, y se lanza vibrante en rápido torbellino por aquí y por allí, así también en su pecho se agitaba como un torbellino el corazón de la muchacha. Lágrimas de compasión corrían de sus ojos. Por dentro el dolor la consumía y atormentaba a través de su piel; en torno a sus nervios finos y el tendón cervical hasta lo profundo, por donde se sumerge el más profundo dolor cuando los incansables Amores hincan sus penas en las entrañas. Se decía unas veces que daría sus filtros hechizadores de los toros, y otras que no y que también ella perecería; y en seguida que ni ella moriría ni daría los filtros, sino que con serenidad soportaría su desgracia (3, 744-69).

Esta forma de presentar estados interiores es nueva en la poesía narrativa, y apenas aparece en Apolonio hasta la entrada de Medea en el libro 3: después domina el libro 3 y afecta radicalmente al colorido del viaje de vuelta en el libro 4. Cuando rompe el día, Medea prepara el ungüento encantado y va a encontrarse con Jasón; hasta aquí la emoción ha estado siempre en Medea, pero el encuentro en el templo de Hécate está impregnado del ambiente de la pasión de Medea, y aunque al ejercer una influencia sobre las emociones de ella Jasón tiene un precedente en el acercamiento de Ulises a Nausícaa en *Odisea,* VI, Apolonio hace que Jasón vaya mucho más lejos que el héroe homérico. Medea se ha aturdido completamente esperando junto al templo, y cuando Jasón por fin llega es comparado con una estrella; pero la imagen es ominosa, puesto que es a Sirio a la que Jasón se parece, el signo del calor del verano y la destrucción para los rebaños (3, 956-61; esto contrasta con el acercamiento de Jasón a su otra amante, Hipsípila, en 1, 774-81, donde también es comparado a una estrella pero en una imagen de positivo anhelo). La imagen tiene una dimensión literaria siniestra, puesto que el símil procede directamente de la *Ilíada,* XXII, 25-32, que describe cómo aparece Aquiles ante Príamo antes del duelo fatal con Héctor; la reacción de Príamo, el terror, era más apropiada que la de Medea ante Jasón. El encuentro parece inicialmente que va a ser un momento de pasión eterno:

> Ambos, sin voz y sin palabra, se quedaron uno frente a otro, parecidos a robles o grandes abetos, que, serenos en las cumbres, se alzan sobre sus raíces en la calma y luego de pronto, agitados bajo la ráfaga del viento, resuenan en un susurro infinito. Así entonces ellos deseaban dirigirse la voz largamente bajo los soplos de Amor.
>
> El Esónida se dio cuenta de que ella había caído en una turbación de causa divina, y empezó a hablar halagándola (3, 967-74).

Los dos últimos versos muestran que Jasón es presentado como totalmente preparado para tomar ventaja consciente sobre Medea, y en varios puntos del encuentro Apolonio hace que Jasón hable en términos que sugieren que es o un insensato o un manipulador calculador. En 3, 997 y sigs., y de nuevo en 1096 y sigs., Jasón propone a Medea el modelo de Ariadna, que se hizo famosa en toda Grecia por su asistencia a Teseo en su lucha contra el Minotauro; el lector (y, naturalmente, Jasón) no puede sino recordar que Teseo abandonó a Ariadna en Naxos en cuanto dejaron Creta. Jasón podría estar actuando falsamente, y aunque en 3, 1077-78, se nos dice que también él se había enamorado, sus observaciones tienen una dimensión extraordinariamente siniestra; el lector es bien avisado de que no todo irá bien en esta relación.

La repetida mención de Ariadna por Jasón a Medea en el libro 3 actúa como una especie de comentario que una vez en el libro 4 es elevado al nivel de símbolo descubierto. Para engañar a Apsirto hacia su emboscada, Jasón y Medea le mandan regalos diplomáticos, entre los cuales está un manto dado a Jasón por Hipsípila pero que una vez perteneció a Dioniso; el manto aún tiene la fragancia que le insufló Dioniso cuando hizo el amor con Ariadna abandonada por Teseo en Naxos (4, 421-34). Aquí la imaginería es poderosa y chocante, casi agobiante, mientras Medea se prepara para traicionar definitivamente a su familia por el amor de un hombre que a su vez la traicionará. Apenas hay paralelo en el resto del poema de un simbolismo tan directo, pero el surgimiento de Jasón como personalidad siniestra en su trato con Medea y capaz de infligir un gran daño a la mujer que se acerca a él de hecho no es sorprendente, pues ya ha sido prefigurado en el libro 1, en el primer episodio importante de la expedición argonáutica, la visita a la isla de Lemnos (1, 609-909). La manera en que Apolonio presenta a Jasón en este episodio es característica y será provechoso estudiarla con detalle.

En el libro 1, cuando Jasón va a encontrarse con Hipsípila en su aislamiento voluntariamente creado en Lemnos con las demás mujeres, lleva un manto tejido por Atenea con escenas que encarnan varios aspectos o temas de la expedición de los Argonautas (1, 721-67): el poder de Zeus y del canto, el significado de la pasión erótica en la motivación del conflicto o la competición o incluso la lujuria destructiva, y por último el Vellocino de Oro mismo. Hasta cierto punto este manto es temáticamente descriptivo (y patentemente) del poema, pero su significado pleno no está transmitido a la superficie. Aunque a primera vista el manto, como todo el episodio de Lemnos, anuncia directamente y sin mucho contenido emocional el resto del poema, la secuencia de las escenas bordadas resulta bajo un análisis más minucioso haber sido modelada sobre el Catálogo de Mujeres que el Ulises de Homero encontró en el Más Allá *(Odisea,* XI, 225-380); cuando el lector se da cuenta de la alusión, los incidentes a los que se refiere el manto resultan más ominosos que heroicos, pues todos conciernen a relaciones miserables entre hombres y mujeres en los que la sospecha y la traición tienen un papel dominante. Por último, cuando caemos en

que la última mujer a la que el Catálogo de Homero menciona de manera relevante es Ariadna, la abuela de Hipsípila, se proyecta una sombra sobre el hermoso manto de Jasón; la hija de Minos no es mencionada explícitamente por Apolonio, pero ello es porque es presentada de manera más efectiva en esta fase de la expedición de los Argonautas como premonición. Todo el episodio del encuentro de Jasón con Hipsípila está impregnado de esta alusión preliminar al mito de Teseo y Ariadna, y aunque la faceta traicionera de Jasón no se hará plenamente explícita hasta los libros 3 y 4, cuando encuentra a Medea, la manera de presentar el episodio de Lemnos en el libro 1 ha preparado al lector para que vea el comportamiento de Jasón según ciertas pautas; esta vez, con Medea, las consecuencias llegarán hasta el fin.

Es característico de Apolonio establecer las cualidades de Jasón al principio del poema mediante alusiones indirectas a Homero; la utilización de la sugerencia más que el comentario directo da al lector cierta sensación de despegue objetivo, y el significado del comportamiento humano parece por tanto atribuible tanto a los acontecimientos en sí como a los individuos. Cuando Jasón va a encontrarse con Hipsípila, Apolonio deja implícito, haciendo que su mismo manto sea portador de signos tan portentosos, que no son las actitudes o los actos de Jasón, sino lo que él representa, lo que será tan dañino para la reina de Lemnos. Aparentemente Jasón e Hipsípila parecen ser directos y claros en su trato mutuo, pues se encuentran, negocian (ella ofreciéndole el trono, él rechazándolo), tienen una relación y se separan sin, aparentemente, ninguna reclamación o recriminación emocional (aparte de las lágrimas de Hipsípila cuando Jasón se marcha); pero la falta de comentarios abiertos o de marco moral claramente establecido sólo hace el encuentro más turbador para los lectores de Apolonio. Hipsípila engaña a Jasón ocultando cómo habían asesinado a sus maridos las mujeres de Lemnos, y Jasón mismo, aunque recordando (como deja claro Apolonio aludiendo a Homero) a Ulises venciendo la amenaza de la hechicera Circe, de hecho no es un héroe popular romántico sino un hombre portador de míticos símbolos de la traición.

El encuentro entre Jasón y Medea en el libro 3 está bastante explícitamente dentro del mismo modelo que el de Jasón e Hipsípila; la comparación queda claramente establecida por correspondencias estructurales y temáticas y reminiscencias verbales. Pero en especial cualquier posibilidad de que el encuentro con Medea pudiera basarse en un romanticismo inocente viene impedida por la siniestra sugestividad del episodio de Lemnos. En el libro 3 la narración gira ahora en torno a repetidas advertencias, como la comparación de Jasón con la destructiva Sirio (3, 956-61; véase *supra,* pág. 639), y no es sorprendente que, en el libro 4, cuando los Argonautas en retirada deciden dejar atrás a Medea en Iliria en las islas Brigías de Ártemis (4, 338-49), no oigamos objeción alguna de Jasón, a pesar de su anterior anuncio público, con la excitación de conseguir el Vellocino, de que llevaría a Medea hasta su casa y se casaría con ella (4, 194-97). Su mismo consentimiento interesado le lleva a acordar con

Medea matar al hermano de ésta. A través de su trato con Medea, pues, Jasón se comporta conforme a lo establecido.

Al principio del libro 3 parece que la moralidad de la expedición, a lo largo de los acontecimientos, se ha elevado a un plano superior; por vez primera en el poema somos testigos de un «Consejo de los Dioses» al estilo épico cuando Hera y Atenea interceden ante Afrodita para que Medea se enamore de Jasón. Aun cuando las tres diosas se parezcan a amas de casa de la clase media de Alejandría, arreglándose y quejándose de la dificultad de educar a los hijos, parece que la expedición de los Argonautas por fin recibe un significado más amplio, más cósmico. Pero esto es así sólo superficialmente; una vez más Apolonio se refiere a Homero en este episodio, y una vez que se entienden las referencias resultan ser ilusorias nuestras esperanzas de que va a afirmarse algún tipo de propósito moral superior (aunque sea de una manera completamente ortodoxa). Primero, cuando Atenea y Hera se acercan al palacio de Afrodita, las referencias al marido ausente Hefesto recuerdan el canto de Demódoco en *Odisea,* XIII, sobre el adulterio de Afrodita con Ares, luego se describen los preparativos de ésta aludiendo a la descripción de Hera preparándose para engañar a Zeus en *Ilíada,* XIV; como Jasón, Afrodita y Hera tienen pasados dudosos, y Apolonio nos recuerda que son divinidades que están preparadas para usar el engaño para promover sus intereses como cualquier mortal. La conferencia divina culmina en el vuelo de Eros hasta Cólquide y su disparo de la flecha sobre Medea (3, 275-98); la descripción recuerda el relato de Homero en *Ilíada,* IV, 73 y sigs., de cómo el arquero troyano Pándaro, animado por Atenea, rompió traicioneramente la tregua entre griegos y troyanos disparando sobre Menelao.

Así pues, el mundo divino no ofrece mejor o más atractivo código moral que el humano; también el Olimpo está poblado por personajes que persiguen sus ambiciones separadas y están demasiado dispuestos a engañar y traicionar para llevarlas a cabo. Los fracasos y capacidades limitadas que se han sugerido constantemente en los libros 1 y 2 como características de los Argonautas son los únicos recursos disponibles: no hay un esquema más elevado de las cosas, y si Jasón y sus compañeros son incapaces de trascender su frágil condición, entonces, a pesar de acciones aisladas de grandeza notable, no hay verdaderos héroes o heroicos. El Aquiles de Homero es testimonio de esa fuerza sobrehumana *(force,* como la llamó Simone Weil) que se lleva a cabo a través de un acto extraordinario de integración; Apolonio, sin sentimentalismo o cinismo, hace que Jasón y sus compañeros permanezcan esencialmente aislados (podríamos incluso decir «alienados») unos de otros y con respecto a su entorno —el esfuerzo ya no tiene el poder de transformar, y la debilidad es tan influyente como la fuerza—.

Desde luego, *Argonáuticas* es muy humana en cuanto a su enfoque: el tono y el ambiente, los sentimientos y los estados de ánimo son la preocupación constante de Apolonio. En algunos aspectos, *Argonáuticas* es más racionalista

que la épica arcaica en la medida en que es menos teológica (en *Naupactia*, por ejemplo, el Vellocino de Oro se guardaba en el palacio de Eetes, y después de que Jasón hubo domado con éxito los toros de bronce, Afrodita envía a todo el mundo a dormir para que Jasón y Medea puedan escapar), pero también hay constantes referencias al misterioso proceso de magia y a los aspectos más oscuros de la conciencia humana. Una y otra vez, *Argonáuticas* toca el aislamiento e incluso la alienación, desde lo inadecuado de Heracles para la expedición en el libro 1 al pavoroso vagar de los Argonautas en el libro 4 por los eriales brumosos de Libia, donde incluso se echan por separado en la arena a esperar la muerte (4, 1228-307). En el libro 4 también hay imágenes como el monstruoso caballo del mar (4, 1364-79), el jardín de Atlas, recientemente violado por Heracles (4, 1396-460), el joven de pie a la orilla del lago Tritón que da a los Argonautas un terrón de tierra (4, 1537-603). El tono del poema, que algunos críticos han descrito como melancólico, le distingue especialmente de otras obras de la tradición. Momentos característicos son cuando el espíritu del héroe muerto Esténelo aparece sobre su túmulo funerario contemplando pensativamente a los Argonautas que se van navegando (2, 911-29), o cuando las ninfas hespérides en el jardín de Atlas se convierten en polvo al acercarse los Argonautas (4, 1406-409).

Vale la pena subrayar que la sensibilidad de Apolonio por el ambiente marca algunas de las partes más logradas de las *Argonáuticas*. La narración arcaizante del poema puede parecer a veces bastante torpe, pero Apolonio a menudo la transforma en poesía de poder renovador por su capacidad para presentar con extraordinaria intensidad lírica lo que puede llamarse «el momento estático», cuando se capta exactamente un tono o ambiente en completa suspensión dentro de la progresión de la narración. Uno de los mejores ejemplos es con la ocasión de la salida del *Argos* de Tesalia mientras despunta la aurora y el viento riza el mar:

> Se retiraban ya las amarras y derramaban el vino sobre el mar. Luego Jasón, lloroso, apartó sus miradas de la tierra patria.
>
> Los héroes, como los jóvenes que acuden al baile en honor de Febo, bien en Delfos, o en Ortigia, o junto a las aguas del Ismeno, y con el acompañamiento de la lira, en torno al altar golpean el suelo rítmicamente con sus ágiles pies; así allí al son de la cítara de Orfeo golpeaban con los remos el agua impetuosa, y las ondas marinas batían. Con espuma por una y otra parte se rasgaba la oscura superficie marina, que bullía tremendamente bajo el impulso de los impetuosos guerreros. Destellaban bajo el sol semejante a una llama, en la marcha de la nave, sus armas. Y una y otra vez blanqueaban los largos caminos, con un sendero que se va destacando a través de la verde pradera.
>
> Todos los dioses aquel día contemplaban desde el cielo la nave y el grupo de hombres semidivinos, los mejores que entonces navegaban en altamar. Desde las más altas atalayas las ninfas Pelíades se pasmaban admirando la obra de Atenea Itónida y a los héroes aquellos que movían con sus manos los remos.

> A su vez desde su extrema montaña había bajado hasta el mar Quirón Filírida. Se mojaba los pies en la espumante lengua de las olas y, agitando muchas veces su robusto brazo, deseó un regreso feliz a los que se iban. Junto a él su esposa, que llevaba en brazos a Aquiles, el hijo de Peleo, temía por la suerte del padre de éste (1, 533-58).

Los lectores modernos aún encuentran la épica de Apolonio bastante enigmática, y la mayoría de los críticos, desconcertados por la aparente falta de emoción heroica en el poema, tanto en el tema como en la narración, y por su estilo conservado aparentemente pedestre, juzgan que sólo el libro 3 redime a un poema que en conjunto es un fracaso mediocre. Pero la erudición moderna está empezando a descubrir que las *Argonáuticas* es una obra engañosamente intrincada, y que tras la superficie bastante blanda hay complejas alusiones y símbolos que hacen de las *Argonáuticas* un poema bastante distinto de lo que parece ser. Como algunos otros poetas antiguos anteriores a este siglo, Apolonio aún tiene que llegar al suyo. Tenemos pocos datos directos de la recepción de *Argonáuticas* entre los contemporáneos de Apolonio, aunque parece que Calímaco se mostró apreciativo al menos en algunas de sus obras (véase *supra*, pág. 633); sin embargo, los fragmentos de papiros sugieren que las *Argonáuticas* fue cada vez más extensamente leída a través de los siglos, y el poema disfrutó de una atención creciente por parte de los comentaristas (los escolios conservados son algunos de los más completos que poseemos de cualquier autor antiguo). Los escritores romanos fueron muy influenciados por las *Argonáuticas*, y el poema fue traducido al latín ya en el siglo I a. C. por Varrón de Atacte y utilizado en gran medida por Valerio Flaco en su *Argonáutica* en el siglo I d. C. Pero el testimonio más importante del logro de Apolonio es la *Eneida* de Virgilio, quien estaba fascinado por Apolonio, y las *Argonáuticas* ocupa el segundo lugar tras Homero como influencia constitutiva de su gran obra. No es sólo que *Argonáuticas* fuera históricamente importante para la *Eneida*: para Virgilio la forma de escribir de Apolonio representaba una especie de poder que permitía crear el poema épico moderno, simbólico, a partir del arcaico. De Hipsípila y Medea, así como de Calipso, Circe y Nausícaa, procede Dido, y del Vellocino de Oro, así como del retorno de Ulises, procede Roma; de la preocupación de Apolonio por el engaño como motivo y el aislamiento como condición, así como del Aquiles de Homero, procede el insoluble conflicto en la *Eneida* entre sociedad y felicidad del individuo.

6. FIGURAS MENORES

Argonáuticas de Apolonio es el único poema épico narrativo conservado intacto del período helenístico, y los únicos entre los demás ejemplos importan-

tes de escritos en hexámetros épicos son poemas en la tradición didáctica de Arato y Nicandro. Las biografías de ambos autores son inseguras, pero sobre Arato podemos hacer ciertas deducciones razonables. Parece que fue un contemporáneo cercano de Calímaco, probablemente (en cualquier caso según la mayoría de nuestras fuentes) bastante más viejo; llegó de Solos en Cilicia y fue, al parecer tras un período en Atenas, a vivir y trabajar en Pela, Macedonia, en la corte de Antígono Gonatas (reinó de 276 a 240/239), que fue mecenas de las artes y él mismo hombre de letras y filósofo. Entre otros escritores de la corte estaban el poeta épico Antágoras de Rodas, el dramaturgo y erudito Alejandro Etolo *(supra,* pág. 594 y sig.) y los filósofos Timón de Fliunte *(infra,* pág. 685) y Menedemo de Eretria.

Parece que la obra de Arato incluía obras eruditas sobre la *Odisea,* pero esencialmente fue un poeta. Escribió himnos, epigramas, elegías, endechas funerarias (todos ellos pudieron estar reunidos bajo el misceláneo epígrafe de *Catalepton,* un título usado más tarde para la colección de poemas misceláneos adscritos a Virgilio), pero gran parte de su producción versaba sobre temas científicos, como el poema médico hexamétrico *Iatricá,* el *Canon (Tabla)* que trataba de la armonía de las esferas, o el *Astricá (Sobre las estrellas),* que tenía al menos cinco libros. La más famosa de sus obras, y la única que aún se conserva, fue los *Fenómenos,* que trata de astronomía (vv. 1-732) y meteorología (vv. 733-1154). Se dice apropiadamente que uno de los maestros de Arato fue Menécrates de Éfeso, el cual, como Hesíodo, escribió un *Trabajo* en hexámetros sobre temas agrícolas; pero el contexto literario más importante dentro del cual hay que leer los *Fenómenos* es toda la tradición de poesía didáctica que retrocede hasta Hesíodo. En algunos aspectos el poema de Arato, como obra técnica, es menos pariente de la poesía de «sabiduría» de Hesíodo que de las posteriores obras «científicas» de escritores como Jenófanes, Parménides o Empédocles (véase págs. 274 y sigs.), pero no hay duda de que Arato mismo y sus contemporáneos vieron los *Fenómenos* como un poema «hesiódico» (aunque los críticos posteriores al parecer debatieron sobre si Arato escribió más en el estilo de Homero o en el de Hesíodo). También otros al parecer escribieron astronomía poética antes de Arato: Cleóstrato de Ténedos, citado en fuentes antiguas como autor de una *Astrología,* y un tal Esmintes, autor de un *Fenómenos,* que probablemente escribió antes del período helenístico, y Alejandro Etolo también debió de escribir un *Fenómenos* (fr. 20, Powell).

El gusto antiguo por obras poéticas como los *Fenómenos* es difícil de apreciar por parte de los lectores modernos, pero el éxito del poema de Arato está más allá de toda duda: una de las antiguas *Vidas* (III) comenta que aunque numerosos poetas después de Arato escribieron *Fenómenos* no tenían (en comparación) ningún valor. Nuestras fuentes registran unos veinte nombres de escritores que más tarde escribieron comentarios sobre Arato o poemas astrológicos; un gran corpus de comentarios e interpretaciones tanto en griego como en latín se conserva, y, bastante aparte de la influencia manifiesta de Arato

sobre Lucrecio y Virgilio, poseemos versiones latinas y adaptaciones por Cicerón (fragmentaria), Germánico y Avieno. Aunque el tema de Arato era la astronomía y no la astrología, tenemos que recordar que estaba recurriendo a algo que ha cautivado la imaginación popular en todas las eras, la carta astral nocturna con descripción sistemática. El poema de Arato es un tratado claro y elegantemente escrito: puede utilizarse como manual o guía y no ha de clasificarse con el otro tipo de poesía didáctica alejandrina, como los poemas de Nicandro, cuya razón de ser consiste en la ornamentación literaria de los temas menos plausibles. En gran medida el éxito de Nicandro, dentro de lo adecuado que pueda ser este término, está en proporción con lo grotesco de su material, y está de lleno en la tradición del arte como perversión; Arato, por otra parte, que se basó en el tratado especializado en prosa del famoso matemático y astrónomo del siglo IV Eudoxo de Cnido (también titulado *Fenómenos),* estaba haciendo más asequible su modelo, no más oscuro, con su adaptación. Algunos comentaristas posteriores, empezando por Hiparco en el siglo II a. C., argumentaron que Arato no había hecho más que versificar a Eudoxo, pero el hecho crudo es que Arato siguió siendo leído y aún se conserva mientras que Eudoxo ha desaparecido desde hace mucho tiempo. En cualquier caso la obra de Arato debería considerarse parte del mismo proceso de popularización que creó el calendario de Sais, descubierto en 1902 en al-Hiba en Egipto, que fue compilado con una introducción astronómica en torno al 300 a. C. por alguien preocupado por propagar los principios de Eudoxo *(Papiros de Hibeh,* núm. 27). La última parte del poema, los *Signos del Tiempo,* parece ser claramente deudora de una obra meteorológica, pero su relación directa con el tratado *Sobre los signos* que aparece bajo el nombre de Teofrasto es muy insegura; es bastante posible que ambas obras dependan de una fuente común, hoy perdida.

Las antiguas *Vidas* registran que Arato estudió filosofía estoica y le asocian estrechamente con el estoico Dionisio de Heraclea (que más tarde se pasó al hedonismo y fue apodado el «Renegado»); su mecenas Antígono Gonatas tuvo fuertes simpatías estoicas. Los *Fenómenos,* desde luego, no es una obra intransigentemente estoica (aunque las simpatías de Arato pueden ser un factor de la popularidad del poema), pero su introducción consiste en un himno al Zeus de los estoicos, que se hace claramente eco de los principios enunciados en el famoso *Himno a Zeus* del filósofo Cleantes (Powell, 227-29; véase *infra,* pág. 680):

Empecemos por Zeus, a quien los mortales nunca
olvidamos mencionar; llenos de Zeus están todos los caminos,
y todas las concurrencias de gentes, y lleno está el mar
y los puertos. En todas partes todos necesitamos a Zeus.
Pues también somos su descendencia. Amablemente a los hombres
da buenas señales, y anima a la gente a trabajar
incitando sus vidas, y muestra cuándo es mejor el suelo

para el buey y la piqueta, y muestra cuándo es adecuada la estación
para romper la tierra las plantas, y para sembrar todas las semillas.
Pues él mismo dispuso los cuerpos celestes en el cielo,
distinguiendo constelaciones, y concibió para el año
las estrellas que darían los signos más constantes
de las estaciones a los hombres, de manera que todo estaría seguro de crecer.
(*Fen.*, 1-13).

Lo que sigue es una mezcla de nomenclatura, observación e información técnica sobre las constelaciones con comentarios sobre el tiempo o las estaciones y, ocasionalmente, sobre mitología. La escritura es clara y, dentro de sus limitaciones, elegante. Típica es la parte del Auriga:

Pero si quisierais mirar al Auriga
y sus estrellas, y os han llegado datos sobre la Cabra
misma, o los Cabritos que, sobre el mar oscureciéndose,
a menudo miran a los hombres mientras son arrojados o esparcidos,
podréis encontrarlo en su totalidad yaciendo cerca de la izquierda
de Géminis, inmenso, y la parte de arriba de la cabeza de la Osa Mayor
se vuelve al otro lado, y situada sobre su hombro izquierdo
está la cabra sagrada, que se dice ofreció su ubre
a Zeus, y sus sacerdotes la llaman Amaltea.
La Cabra es grande, brillante, y por la muñeca
del Auriga los Cabritos brillan débilmente. (*Fen.*, 156-66).

Pero los *Fenómenos* no es en lo esencial una obra técnica; aunque por su material científico mira hacia Eudoxo, su estrofa poética es, de una forma característicamente helenística, arcaizante y el estilo de Arato es el de Hesíodo. Esto se ve muy claramente en algunas de las digresiones, y notablemente en la de la constelación Virgo (vv. 96-136). Tras observar que algunos relatos identifican a Virgo con Justicia (cf. Hesíodo, *Trabajos y días*, 256-57), Arato alude, en forma modificada, al mito hesiódico de las cinco edades (*Trabajos y días*, 109-201) describiendo cómo en la Edad de Oro (que, de una manera marcadamente helenística, fue un período de trabajo y civilización, a diferencia de la de Hesíodo) la Justicia vivía en la tierra con los hombres hasta la llegada de la nueva generación:

Estuvo ahí mientras la tierra nutrió a la raza de oro.
Pero con la raza de plata se mezcló poco y no
de muy buena gana, por las formas de la gente de antes
que había perdido. Aun así en aquella edad de plata estaba allí;
bajaba hacia el anochecer de las colinas rumorosas
por sí misma, y conversaba con nadie con palabras confortantes.
Pero cuando hubo reunido a muchedumbres para llenar las grandes colinas,
entonces amenazó, asaltando sus formas malvadas,
con no volver, o aparecer cuando la llamaran.

«Ved qué raza inferior vuestros padres dejaron
de la edad de oro, y vosotros la haréis peor.
Sí, y los hombres tendrán guerras, creo, tendrán
la extrañeza del asesinato, y se verán presionados por el miserable dolor.»
Diciendo así se fue hacia las montañas, y así dejó
a la gente, todos mirando aún cómo se iba.

(Fen., 114-28).

A pesar del material y el estilo hesiódico de este pasaje (con claras alusiones a la edad de hierro de *Trabajos y días,* 174-201), no hay error posible sobre que el tono es el de un poeta helenístico. Hesíodo expresa la indignación de un moralista, mientras que Arato sustituye el comentario social con un despegado romanticismo en el que es la psicología ambiental la que predomina (la Justicia viene «hacia el *anochecer* de las colinas *rumorosas»);* el carácter anhelante de los últimos versos recuerda la descripción por Apolonio de la salida del *Argos (supra,* págs. 643 y sig.).

Los *Fenómenos* de Arato fue muy admirado por los escritores contemporáneos. Leónidas de Tarento escribió un epigrama *(Ant. Pal.,* 9, 25) alabando al autor por su duro trabajo y la fina concepción *(leptós,* un término corriente en Calímaco: véase *supra,* pág. 607); uno de los Tolemeos, posiblemente Filadelfo, comentó en verso que de los poetas astrónomos «Arato sostenía el cetro de la fina *(leptós)* expresión» *(Vida de Arato,* 1), y para Calímaco la obra era un logro estilístico importante también: en *Ep.* 29 observa que «el canto es de Hesíodo y suyo el estilo», y celebra el poema por su escritura *leptós,* «una marca de las noches de insomnio de Arato». No sabemos si Arato llegó a visitar Alejandría (aunque los comentarios citados de escritores aprobando la obra, de residentes en Egipto, y la mención de un Arato en Teócrito, *Idilios* 6 y 7, sugieren que así fue), pero desde luego era entendido en la discusión de principios literarios que se daba en aquella ciudad. No sólo Calímaco habla de Arato en claros términos programáticos, sino que Arato mismo encarnó en su obra un respaldo explícito a la forma de Calímaco: en la parte meteorológica de su poema, en vv. 783-87, cuando describe la observación de la luna como determinante del tiempo, Arato no sólo utiliza los términos clave de la crítica calimaquiana *leptós* y *pachús (supra,* pág. 607), sino que incluso deletrea el acróstico *lepte* con las letras iniciales de cada verso. La utilización del acróstico había de convertirse en un truco técnico favorito entre los escritores posteriores, pero este caso, el primer ejemplo conservado [6], vale más para el lector moderno que cualquier exhibición incidental de virtuosismo, pues muestra que Arato mismo casi seguro que se veía, al menos en su *Fenómenos,* como representante de la vanguardia de la poesía alejandrina. La poesía didáctica tuvo un papel tan importante, para Arato en cualquier caso, como la épica narrativa o la elegía en el debate literario de esta época.

[6] Señalado por vez primera por Jacques (1960).

Tenemos otros dos poemas didácticos de cierta envergadura en hexámetros épicos, *Teríacas* y *Alexifármacas*, de Nicandro de Colofón. Las antiguas fuentes son contradictorias sobre las fechas de este poeta y parece que hubo tres tradiciones diferentes, una que sitúa a Nicandro como contemporáneo de Arato en la primera mitad del siglo III, otra que le asigna a las primeras décadas del siglo II y la tercera que le hace contemporáneo de Atalo III Filométor de Pérgamo (138-133 a. C.). Tenemos que reconocer que en el estado actual de nuestros datos no podemos fechar a Nicandro con ninguna seguridad, y aunque algunas partes de sus poemas parecen estar vinculadas a pasajes del escritor de poesía didáctica del siglo III Numenio de Heraclea y a Euforión (véase *infra*, págs. 654 y sigs.), no tenemos medios para juzgar quién alude a quién (sólo en *Ter.*, 237, los escolios especifican que Nicandro estaba adaptando a Numenio). Artísticamente Nicandro representa uno de los aspectos menos atractivos de la poesía helenística. *Teríacas* desde luego y probablemente *Alexifármacas* procedían de tratados en prosa del escritor de principios del siglo III Apolodoro (sobre el cual sabemos muy poco), y de acuerdo con la Suda (s.v. «Nicandros») Nicandro también escribió una versificación hexamétrica del pseudo-hipocrático *Prognósticos;* el oscurantismo voluntario parece haber sido más importante para él que la escritura imaginativa. Al final de *Teríacas* se describe a sí mismo como «el homérico Nicandro, criado por la nevada ciudad de Claros» (vv. 957-58); incluso Nicandro pudo pensar de sí mismo que era «homérico» sólo porque su lenguaje es muy arcaico y elaborado, lleno de rarezas léxicas de los poemas épicos homéricos (un factor que llevó a los eruditos posteriores como Teón de Esmirna y Plutarco a escribir comentarios gramaticales y estilísticos sobre él). *Teríacas* trata de serpientes, arañas, escorpiones y otras criaturas venenosas y describe los supuestos antídotos (la mayoría hierbas) contra las mordeduras y picaduras; casi todo el texto es irremediablemente técnico y científico (o al menos pseudo-científico) de estilo, pero mezcladas con el consejo directamente medicinal hay curas de naturaleza abiertamente supersticiosa (como en vv. 98-114, que describen un profiláctico general compuesto de tuétano de ciervo recién muerto, aceite de rosal, aceite puro, cera y carne de dos serpientes sorprendidas apareándose en un cruce de caminos), y cuando encontramos ciertos casos en que Nicandro es desenvuelto con la nomenclatura (por ejemplo al prescribir νῆρις, «sabina», v. 531, en lugar de νήριον, «adelfa») es difícil no concluir que el autor estaba más interesado en el virtuosismo métrico que en la exactitud científica apropiada para su tema. En vv. 343-58, un breve interludio narrativo que cuenta en un lenguaje elaborado la fábula de cómo el asno cedió el don de la juventud a la serpiente, contiene el acróstico de firma Nikandros (vv, 345-53). El *Alexifármacas*, un poema más corto, pormenoriza distintos tipos de venenos, sus efectos físicos y sus antídotos, y aunque el catálogo de materiales está ligeramente menos elaborado que el de *Teríacas* la obra poéticamente es igual de pesada.

La conservación de *Alexifármacas* y *Teríacas*, sin duda, se debe a su simple carácter extraordinario y a su perversidad literaria; el lector moderno podría desear que se hubieran conservado en su lugar otras obras de Nicandro. Ateneo conserva casi ciento cincuenta versos de la obra hexamétrica *Geórgicas*, una obra en dos libros que, según Cicerón, los *docti* mantenían que tenía algún mérito literario aun cuando careciera de un conocimiento de experto sobre el tema *(De orat.*, 1, 69), y que Quintiliano sugiere que pudo tener alguna influencia sobre Virgilio *(Inst.*, 10, 1, 56); los fragmentos conservados son algo secos (y no fácilmente inteligibles en cierto número de lugares) y tratan de vegetales, flores, árboles, recetas de cocina y de colombofilia. Las *Metamorfosis*, una obra en hexámetros de al menos cuatro libros, sería especialmente interesante a la vista del posterior gran poema de Ovidio sobre el mismo tema. Para el conocimiento de Nicandro dependemos casi por completo de los resúmenes en prosa de *Metamorfosis* reunidos por Antonino Liberal, que nombra a Nicandro por haber tratado veintidós de las historias de la colección: los pocos versos conservados (frs. 50, 59, 62) sugieren que la escritura debió de ser tan impenitentemente elaborada como la de los poemas didácticos. Otros poemas hexamétricos parece que incluyeron una *Europia* (al menos cinco libros), *Etaicas* (al menos dos libros), *Sicélicas* (al menos ocho libros), *Tebaicas* (al menos tres libros); *Cinegética* (sobre la caza) y *Ofiacas* (sobre leyendas de serpientes) estaban probablemente en elegíacos. Obras tituladas *Etólicas, Colección de curas, Colofoniacas, Melisúrgicas* (sobre apicultura), *Sobre los poetas de Colofón* pudieron estar en prosa o verso. Entre los escritores griegos posteriores Opiano tuvo mucha influencia de Nicandro en sus poemas didácticos (véase *infra*, pág. 702 y sig.), y Nono parece que la tuvo estilística.

La tradición didáctica fue rica en la época helenística, pero aparte de Arato y Nicandro no queda mucho de ella. Un escritor que parece haber tenido un papel importante en su desarrollo, como también en tantas otras áreas, fue Eratóstenes de Cirene, el gran matemático y geógrafo. No tenemos fechas seguras para Eratóstenes, pero la tradición le relacionaba con Calímaco y los estoicos y platónicos en Atenas, y situaba su período de mayor actividad en la segunda mitad del siglo III a. C. en Alejandría, donde sucedió a Apolonio como bibliotecario y tutor real. Gran parte de la obra de Eratóstenes se sitúa en el campo científico (Arquímedes dedicó su libro sobre *Método* a Eratóstenes), pero su altura intelectual fue inmensa y se autodenominó φιλόλογος (más que γραμματικός) para subrayar la multiplicidad de sus intereses. Los eruditos posteriores le apodaron «Beta» («Segunda Fila») y «Pentatleta». Las obras eruditas y científicas de Eratóstenes incluían *Sobre la comedia antigua*, en doce o más libros, *Chronographíai (Anales)* que marcaron la primera exposición sistemática de cronología histórica, *Sobre la medición de la Tierra* que incluía cálculos del perímetro de la Tierra y de distancias entre lugares, *Geográficos* en tres libros que cubrían historia, geografía matemática, cartografía y etnografía, obras filosóficas sobre cosmología, matemáticas, armonía, y *Catasteris-*

mos sobre las constelaciones y la mitología relacionada con ellas. Estrabón, 1, 2, 3, cita la opinión de Eratóstenes (para oponerse a ella) de que «todo poeta aspira a entretener, no a instruir», pero aunque sólo poseemos unos pocos fragmentos de su poesía parece que lo «entretenido» de sus escritos debe de estar en un nivel intelectual de altura. En su poema hexamétrico *Hermes* (que un descubrimiento de papiros reciente ha mostrado que constaba de unos 1600 versos, *P. Oxi.* 3000), el dios inspecciona el universo desde la más alta esfera celestial y observa que los planetas poseen la misma armonía que la de la lira que acaba de inventar, y que la tierra, en el centro del universo, está dividida en cinco zonas de acuerdo con las opiniones expuestas en los tratados geográficos de Eratóstenes. A Eratóstenes le influyó poderosamente la filosofía platónica, y especialmente el *Timeo* (la Suda le llama «un segundo o neo-Platón»), y está claro que el *Hermes* tenía un fuerte perfil platónico.

La otra obra poética importante de Eratóstenes fue la elegíaca *Erígone,* que «Longino», *Subl.*, 33, 5 (contrastándola con la exuberante poesía yámbica de Arquíloco), describió como «un poema completamente intachable». Parece que fue escrito dentro de la tradición de *Hécale* de Calímaco *(supra,* págs. 609 y sig.) y el episodio de Heracles y Molorco de *Aitia (supra,* pág. 603), describiendo cómo Dioniso visitó una vez al campesino Icario y le dio vino en respuesta a su hospitalidad; cuando los vecinos de Icario se emborracharon con el vino producido, mataron a Icario, dejando que su hija Erígone, guiada por los ladridos de su perro, encontrara el cuerpo en una zanja. Cuando Erígone, traspasada de dolor, se colgó de un árbol y el perro Maira murió también, Zeus los trasladó a los tres a las estrellas (como Boetes, Virgo y Sirio), y el incidente condujo a la institución del festival de acrobacia del Ática (Aiora). No queda casi nada de esta obra, pero la clara presencia de rasgos calimaquianos (tanto en el tema como en la insistencia en la presentación de detalles rústicos) concuerda con el sobrio pero lúcido estilo del único fragmento sustancial conservado del *Hermes* (fr. 16), y parece que la obra tuvo cierta influencia más tarde en Virgilio y Nono; una vez más observamos el interés por la etiología y la astronomía.

La obra de Eratóstenes fue muy importante para el curso de la poesía didáctica posterior. Apolodoro de Atenas, un importante erudito del siglo II a. C. que escribió tratados sobre la geografía y la teología homérica, así como sobre la comedia, fue el autor de un poema largo e influyente en trímetros yámbicos cómicos, hoy perdido, llamado *Chroniká* (Crónicas) en cuatro libros, dedicado a Atalo II de Pérgamo y que cubría acontecimientos desde la caída de Troya (que entonces se situaba en 1184/3) hasta diez o veinte años antes de fines del siglo II. Gran parte del poema parece haber estado dedicado a la historia literaria. *Crónicas* sustituyó a la gran *Chronographíai* de Eratóstenes y a la vez estimuló otras composiciones. El desconocido autor de una guía geográfica, *Periégesis,* que se conserva y puede fecharse en torno al año 100 a. C., y que fue erróneamente atribuida alguna vez a Escimno de Quíos, reco-

noce en su elaborado prólogo que su inspirador había sido Apolodoro, pero mientras que Apolodoro disfrutó de cierta reputación en la Antigüedad y parece, a partir de los fragmentos conservados, que tuvo cierta facilidad para poner los nombres propios en verso, los 980 versos del Pseudo-Escimno son bastante torpes y pesados. La tradición fue continuada por Dionisio hijo de Califonte (de fecha desconocida), cuya breve y yámbica *Descripción de Grecia* se conserva, y, en la época de Adriano, en la obra hexamétrica posterior de Dionisio el Periegeta (véase *infra)*. En el campo de la astronomía poseemos dos poemas de trímetros yámbicos irrelevantes sobre las constelaciones (169 versos) y los planetas (13 versos) que, atribuidos por mss. a Empédocles, son de mano desconocida e imposibles de fechar [7]. Alejandro de Éfeso, llamado Licno, siguió las tradiciones tanto geográfica como astronómica en el siglo I; su poema hexamétrico de astronomía, del que un fragmento conservado analiza la armonía de las esferas siguiendo el modelo de Eratóstenes, fue posiblemente una importante influencia sobre Varrón, y su obra geográfica, que cubría Asia, Europa y África, parece haber sido utilizada por Dionisio el Periegeta. Su obra fue conocida por su contemporáneo Cicerón que le describe como «un versificador sin gusto, e incluso un ignorante, aunque de cierta utilidad» *(Ad Atticum,* 2, 20, 6).

En términos de historia literaria Apolodoro de Atenas y los otros escritores didácticos están en una tradición que retrocede directamente hasta Eratóstenes, pero otros dos eruditos deben ser mencionados por haber sido igualmente importantes como predecesores intelectuales, aun cuando su producción estrictamente literaria fue insignificante. Aristófanes de Bizancio fue, según la tradición biográfica antigua, discípulo de Calímaco, Zenódoto y Eratóstenes; sucedió a este último en la dirección de la biblioteca de Alejandría en los primeros años del siglo II cuando tenía sesenta y dos años (y murió diez años más tarde) y fue el erudito más prodigioso en muchas generaciones. Su obra editorial de textos de los principales autores cubría Homero, Hesíodo, poesía lírica, los trágicos, Aristófanes el dramaturgo cómico y posiblemente Menandro, y tuvo una influencia permanente en la transmisión de los textos de todos estos poetas; fue el primero que utilizó la acentuación (aunque no la puntuación) y en dividir los textos líricos en los breves trozos métricos de que se componen las estrofas (en lugar de dejarlos escritos como si fueran prosa). Especialmente importante fue la enorme obra lexicográfica llena de explicaciones eruditas, *Lexeis,* que compiló cubriendo todos los autores de prosa y verso. Mucho después de su muerte los eruditos que emprendieron una obra editorial similar fueron conocidos como «aristofánicos». El discípulo de Aristófanes, Aristarco, no fue menos prolífico como erudito, y su nombre se convirtió en apodo del crítico autoritario (Cicerón, *Ad Atticum,* 1, 14, 3; Horacio, *A. P.,* 450). También fue bibliotecario de Alejandría como sucesor de Apolonio el Idógrafo

[7] Textos en Maass, 1898, 154-70.

que a su vez lo fue de Aristófanes, aunque en el turbulento reinado de Tolemeo VIII tuvo que huir a Chipre cuando en 145 a. C. Tolemeo expulsó a muchos intelectuales de los que su sobrino, Tolemeo VII, había sido mecenas. La principal obra de Aristarco versaba sobre Homero, y los comentaristas posteriores han conservado extractos sustanciosos de sus notas, pero también escribió sobre otros poetas épicos, los líricos y los dramaturgos, y fue el primer alejandrino que trabajó sobre un autor de prosa, Heródoto. Aristarco fue famoso como uno de los críticos interpretativos más magistrales, y Panecio de Rodas incluso se refiere a él como «adivino» (Ateneo, 14, 634c), pero aunque fue patentemente un intérprete de excepcional sensibilidad por el proceso de la creación artística no escribió poesía él mismo, diciendo que «Yo no escribo poesía porque no sé hacerlo como querría y no quiero hacerlo en la forma en que podría» *(Rhetorica ad Herennium,* 4, 28, 39).

Del resto de la poesía épica helenística se conserva demasiado poco como para que podamos reconstruir el curso de la historia literaria con alguna plausibilidad. Tenemos los nombres de muchos autores y muchos títulos, y de éstos últimos se deduce claramente que la épica mitológica continuó escribiéndose junto a la épica histórica, aunque pocas fechas pueden asignarse con cierta confianza a los autores. Así se escribieron muchas *Argonáuticas,* y varias *Tebaidas* y muchos poemas de Heracles; era frecuente que estas obras fueran largas: la *Heracleia* de Riano puede que tuviera catorce libros, la *Heracleia* de Teodoro al menos veintiuno, y la *Tebaida* de un tal Menelao de Ega once. Éstos son sólo casos que resulta que conocemos, y aunque los poemas épicos históricos han desaparecido junto con los dirigentes o Estados que celebraban, donde la historia ha tenido motivos para registrar con más detalle las fortunas de individuos particulares o dinastías también oímos lo que dicen sus historiadores épicos. Para los aliados de Roma, los Atálidas, tenemos datos de los poetas Lésquides y Museo de Éfeso, para sus enemigos los Seléucidas de Simónides de Magnesia, para la notoria Cleopatra de Teodoro, y el poeta Arquías, al que Cicerón defendió ante los tribunales en Roma en 62 a. C., celebró las guerras cimbrias y mitridáticas, mientras que un tal Boeto de Tarso escribió sobre la Batalla de Filipos. El poema histórico épico, podemos suponer razonablemente, floreció durante todo el período helenístico.

Sólo dos de estos poetas épicos son mucho más que nombres para nosotros. El primero, Riano de Creta, que al parecer floreció en la segunda mitad del siglo III a. C., fue tanto erudito como poeta, y los escolios homéricos citan más de cuarenta de sus lecturas de la *Ilíada* y la *Odisea;* fue prolífico en la escritura de épica: además de la obra mitológica *Heraclía* escribió muchos poemas históricos y etnográficos, como *Acaicas, Eliacas, Thesálicas* (al menos dieciséis libros), y *Meséniacas,* cuyo contenido nos es conocido por haber sido utilizado como fuente por Pausanias en su libro guía (4, 6, 1-3; 15, 2). El antólogo Estobeo cita veintiún hexámetros de un poema desconocido de Riano

que refleja la insensatez de la conducta humana en la prosperidad y la adversidad por igual *(Flor.*, 4, 34); los versos son lúcidos pero bastante blandos y aburridamente convencionales. Riano, junto a Partenio y Euforión, fue un autor favorito del emperador romano Tiberio (Suetonio, *Tib.*, 70, 2).

Contemporáneo de Riano fue el prolífico y extraño escritor Euforión de Calcis, el cual, aunque autor de libros como *Sobre los Juegos Ístmicos* y *Sobre los poetas líricos,* fue precisamente un poeta épico. Parece que Euforión disfrutó del patronazgo real, primero de Alejandro de Eubea y más tarde de Antíoco el Grande que le nombró bibliotecario de Antioquía, pero nunca estuvo, que sepamos, en Alejandría o muy implicado en el mundo de la erudición profesional. Según una fuente, fue ciudadano de Atenas (Heladio en Focio, 279), y así pudo pasar cierto tiempo allí. Tenemos veintidós títulos de poemas de Euforión, aunque algunos de ellos, para los cuales nuestros datos son muy tenues, bien pueden ser subtítulos de partes de obras. A pesar de la frecuencia con la que Euforión es mencionado o citado en las fuentes antiguas, de hecho estamos en la más absoluta ignorancia acerca de los contenidos de la mayoría de los poemas, y se conserva de hecho una suma total de sólo ciento cincuenta versos completos, la mayoría como pasajes cortos aislados o incluso versos sueltos en una ocasión. *Chilíades (Millares),* uno de los tres títulos citados por la Suda como de Euforión, era aparentemente una obra de cinco libros sobre el tema del castigo que han de sufrir aquellos que privan al poeta de su sustento; los detalles del contenido del poema nos son desconocidos, pero vale la pena observar que uno de los pocos fragmentos sustanciales conservados (fr. 9, Powell) es una serie de insultos, ilustrados por precedentes mitológicos, contra un personaje anónimo, y Estéfano de Bizancio (79, 9) menciona un poema titulado *Insultos* o *El ladrón de copas.* Predominan los temas mitológicos; sabemos de un *Jacinto* y un *Filoctetes,* el *Dioniso,* al parecer, trataba de la entrada triunfal del dios en Grecia, y el misterioso *Tracio* al menos incluía, a juzgar por los restos conservados, el tratamiento de una amplia gama de temas mitológicos como el servicio de una comida por Harpalice a Clímeno consistente en su propio hijo, la huida de Apríate de su perseguidor Trambelo que fue asesinado por Aquiles, y la huida de Tebas del adivino Anfiarao. Un fragmento conservado (fr. 415 *SH)* es una oración, en un estilo que recuerda a Hesíodo en *Los trabajos y los días,* para el restablecimiento de la justicia, la represión de los impíos, hijos que desprecian a sus padres, y los poco hospitalarios.

Algunos autores de la Antigüedad encontraban a Euforión difícil de leer. Cierto Crates, en un epigrama obsceno que explota el cotilleo sobre la vida amorosa de Euforión, criticó su gusto literario y observó que escribía poesía llena de *glosas* (palabras extrañas, a menudo arcaicas) y era «homérico» *(Ant. Pal.*, 11, 218); Luciano *(De historia conscr.*, 57) pregunta sarcásticamente cuántas palabras hubieran hecho falta para llevar el agua a los labios de Tántalo para Partenio, Euforión o Calímaco, y Clemente de Alejandría *(Strom.*, 5, 8, 51) dice de manera similar que Euforión, *Aitia* de Calímaco y *Alejandra* de Lico-

frón comprendían todo un campo de ejercicios para la exégesis erudita. Cicerón, al escribir sobre los oráculos, comentaba que Euforión era excesivamente oscuro *(De div.*, 2, 64, 132), y alababa a Ennio «a pesar del hecho de que es despreciado por aquellos que cantan la alabanza de Euforión» *(ab his cantoribus Euphorionis: Tusc.*, 3, 19, 45). La mayoría de los críticos modernos se se hacen eco de estos juicios: ha sido descrito como «virtuoso gélido» [8], y de su obra se ha dicho que exhibe la «degeneración del estilo que se desarrolló durante el período» [9]. Pero aunque la dicción de Euforión muestre interés por las rarezas, cosas extrañas y perífrasis para los nombres propios, y su materia temática a menudo beba de lo rebuscado o curioso, el sentido común debería impedirnos que intentemos un juicio definitivo sobre obras que ya no existen. Aunque los críticos antiguos pueden sonar con coherencia en el caso de Euforión, su forma sugiere parcialidad: la asociación, en Luciano y Clemente, con Calímaco, cuya *Aitia* fue la obra maestra de la poesía helenística, sugiere sólo que algunos encontraban a Euforión demasiado «difícil» para sus gustos, y la observación de Cicerón sobre los *cantores Euphorionis* sugiere que en la Roma del siglo I su poesía era controvertida. La controversia siempre tiene dos bandos, y varias fuentes antiguas registran que el famoso poeta amoroso Cornelio Galo fue, como más tarde Tiberio, un devoto de Euforión, al que «vertió» al latín (Probo, Filargirio II y Servio sobre Virgilio, *Égl.* 10, Diomedes en *GLK*, 1, 484, 21). Parece por tanto que Euforión fue un escritor muy personal que, quizá más dentro del estilo de Calímaco, fue tan inflexible como innovador. Los pocos fragmentos que se conservan de cierta longitud confirman que utilizó un lenguaje rico en palabras y términos raros, pero dan la impresión de que tuvo un dominio excepcional de su medio y un estilo claro y tenso, y que experimentó con energía con la forma épica tradicional. Típico es el pasaje que describe a Heracles trayendo de vuelta al Cancerbero del Más Allá:

οἱ δ' ὄπιθεν λασίηι ὑπὸ γαστέρι πεπ[τηῶτες
οὐραῖοι· λιχμῶντο περὶ πλεύρῃσι δρά[κοντες,
ἐν καί οἱ βλεφάροις κυάνῳ ἠστράπτετον [ὄσσε
ἤ που θερμάστραις ἤ που Μελιγουνίδι τοῖαι
μαρμαρυγαί, αἴρηισιν ὅτε ῥήσσοιτο σίδηρος,
ἠέρ' ἀναθρῴσκουσι, βοᾶι δ' εὐήλατος ἄκμων,
ἤ Αἴτνην ψολόεσσαν, ἐναύλιον 'Αστερόποιο.
ἵκετο μὴν Τίρυνθα παλιγκότωι Εὐρυσθῆι
ζωὸς ὑπὲξ 'Αΐδαο δυώδεκα λοῖσθος ἀέθλων·
καί μιν ἐνὶ τριόδοισι πολυκρίθοιο Μιδείης
ταρβαλέαι σὺν παισὶν ἐθηήσαντο γυναῖκες.

Y por detrás, bajo su vientre peludo
las serpientes de su cola se adherían a sus costillas,
y en sus ojos destellaba un azul profundamente oscuro;

[8] Pfeiffer, 150.
[9] Lesky, 756.

seguro que en la forja o en Lipara
así son las chispas, cuando los martillos rompen el acero,
que vuelan al cielo —y los bien forjados anillos en el yunque—
o al humeante Etna, guarida de Asteropo [10].
Llegó a Tirinto, al maligno Euristeo,
vivo desde el Hades, habiendo acabado sus doce trabajos;
y en las encrucijadas de la Midea rica en cebada
las mujeres con sus hijos miraban con miedo (fr. 51 Powell).

Una de las formas que continuó con algún vigor más allá del siglo III fue iniciada por Teócrito, el género pastoril. Sólo dos nombres de poetas posteriores de este género nos son conocidos, Mosco y Bión, pero aunque a menudo se supone que esto quiere decir que la poesía bucólica nunca disfrutó de continuidad como forma, el número de poemas que fueron atribuidos en la Antigüedad de manera bastante espuria a uno de sus tres principales exponentes sugiere que lo pastoril de hecho siempre fue popular. Bajo el nombre de Teócrito aparecen varios que se basan en gran medida en su obra, como los *Idilios* 8 y 9, que presentan ambos a Dafnis y Menalcas compitiendo en canciones rústicas, o el *Id.* 27, en que Dafnis corteja a una pastora; el *Id.* 20, la queja de un amante rústico rechazado, se parece a los poemas del Ciclope de Teócrito, *Id.* 11 e *Id.* 3 (véase *supra,* págs. 617 y sigs.). El *Id.* 21 combina el tema de Teócrito, *Id.* 10 *(supra,* pág. 625), una conversación entre dos hombres trabajando, con la insistencia en las condiciones de vida extraordinariamente pobres tratadas como tema central en poesía hexamétrica por Calímaco en *Hécale (supra,* págs. 609 y sig.); el resultado, una discusión de dos pescadores empobrecidos sobre su tenue refugio en una subsistencia y la inutilidad de soñar, es un ejemplo poco usual de realismo social en la literatura pastoril antigua (aunque la simpatía por los pobres trabajadores, característica de Menandro en el siglo IV, nunca está lejos de la superficie en Teócrito). Incluidos en las colecciones antiguas de poesía bucólica había poemas hexamétricos sobre aspectos pastoriles o sentimentalmente «domésticos» de las vidas de los héroes, como Pseudo-Teócrito, *Id.* 25, «Heracles el matador de leones»; Pseudo-Mosco, 4, «Mégara», un lamento por la desgraciada vida de Heracles; Pseudo-Bión, 2, «El epitalamio de Aquiles y Deidamia». Estos poemas pertenecen a la tradición establecida por *Hécale* de Calímaco y los *Idilios* narrativos de Teócrito *(supra,* págs. 627 y sigs.).

Mosco de Siracusa, que disfrutó de la reputación de ser «el segundo después de Teócrito» (Suda, *s. v.* «Mosco») fue al parecer discípulo de Aristarco (que según la Suda tuvo en torno a cuarenta discípulos); por tanto, Mosco debió de estar en activo más o menos un siglo después de Teócrito. Su obra conservada más sustancial es *Europa,* un poema de ciento sesenta y seis hexámetros que describe el rapto de Europa: Zeus disfrazado de toro se la lleva por mar

[10] El gigante Ciclope, forjador de los rayos de Zeus.

a Creta. La obra se las arregla para incluir el relato de un sueño, una écfrasis (la cesta decorada que lleva Europa para coger flores), y una narración (Europa separada de sus compañeras) en un escenario pastoril que se parece al relato del rapto de Perséfone por Plutón en el homérico *Himno a Deméter*. El poema está dentro de la tradición de los himnos narrativos homéricos (también recuerda el himno a Afrodita), pero su estilo es esencialmente secular y está directamente preocupado por presentar un mundo bastante limitado de encanto y sentimiento como una obra nítida y suavemente escrita. Además de *Europa* tenemos unos pocos retazos cortos, todos citados en Estobeo; escritos en el estilo dórico pastoril, tratan de amor y del campo en la medida en que afecta a las emociones humanas; todos, como *Europa,* están escritos de manera amena, si bien ligeramente, y su manierismo los hace especialmente adecuados para las antologías. Mosco no dejó de influir en escritores posteriores: Horacio, *Odas,* 3, 27, imita el *Europa,* como hace Nono en *Dionisiaca* (especialmente en 1, 46-137, 322-55).

Bión de Esmirna, nombrado por la Suda *(s. v.* «Teócrito») como uno de los tres poetas bucólicos, probablemente escribió durante el final del siglo II a. C. Es citado a menudo en Estobeo (dieciséis extractos) y un poema anónimo transmitido en algunos MSS de Teócrito, el «Lamento funerario por Adonis», puede atribuírsele con cierta seguridad. En este poema, modelado sobre el lamento de Tirsis por Dafnis en Teócrito, *Id.* 1, estamos con firmeza en el mundo de la poesía pastoril posterior a Teócrito. Adonis ha sido acuchillado hasta la muerte, y, con verdadera identificación romántica de anhelo sexual y violencia física, Bión describe a Afrodita implorando apasionadamente a Adonis que se quede para que ella pueda recoger su último suspiro en un beso final; mientras tanto la sangre de su herida en el muslo empapa su blanco pecho y gotea en su ombligo, y los Erotes y la naturaleza cantan el lamento ritual sobre el amante de los muchachos. El preciosismo, el sentimentalismo, y los toques de sadomasoquismo, por mucho que puedan teñir con una nota de mundaneidad moralizante, son bastante ajenos al mundo cuidadosamente equilibrado de la poesía pastoril de Teócrito (véase *supra,* págs. 619 y sigs.). En el siglo II vemos claramente por vez primera ese tono de irrealidad despegada y sentimentalismo ingenioso que ha llegado a ser considerado como característico de gran parte de la poesía bucólica europea. El bastante poco imaginativo «Lamento funerario por Bión», erróneamente atribuido en algunos MSS a Teócrito o Mosco, afirma que con la muerte de Bión ha muerto la poesía misma y que todo el mundo bucólico, desde los cisnes estrimonios a la mítica Galatea, se une en el lamento; el aspecto más interesante del poema para los lectores modernos es su extravagante identificación del poeta con su mundo pastoril, confirmando que la poesía pastoril romántica se había establecido con firmeza hacia fines del siglo II a. C.

La poesía bucólica adquirió el reconocimiento formal claro poco después de la época de Bión. Artemidoro, que vivió en el siglo I a. C., afirmaba en

un epigrama *(Ant. Pal.,* 9, 205) haber recogido a las Musas Bucólicas que antes estaban dispersas, y es posible que fuera a través de su edición como le fue conocida la poesía pastoril griega a Virgilio. El hijo de Artemidoro, Teón, es posible que editara a Teócrito, y Asclepiades de Mirlea, también del siglo I, escribió sobre él con seguridad; más tarde continuó el interés por lo pastoril, lo cual es evidente no sólo por las actividades de los eruditos, sino también por los escritores en prosa como Luciano y Longo y los poetas posteriores como Quinto y Nono, que aluden a una poesía pastoril anterior.

La tradición de la poesía yámbica, mantenida por Calímaco en un grupo variado de trece poemas *(supra,* págs. 615 y sig.), también estuvo representada en varios escritores helenísticos más. De éstos el autor más accesible para los lectores modernos (gracias sobre todo a un papiro adquirido por el Museo Británico en 1892) es Herodas. Las fechas y la procedencia de Herodas son desconocidas, pero puede asignársele razonablemente a algún momento del siglo III a. C., y el nombre puede sugerir un origen dórico. Su obra es interesante sobre todo por su valor de curiosidad, en particular porque es la única representante de una forma que si no nos estaría vedada por completo, más que por cualquier gran mérito literario intrínseco. El antólogo Estobeo, que cita siete pasajes de Herodas, se refiere a sus poemas como «mimiambos» (yambos mímicos). El «mimo», una forma sobre la cual sabemos poco directamente, al parecer fue un entretenimiento popular escenificado por lo menos a partir del período clásico, con diálogo hablado generalmente en prosa, consistente en escenas de la «vida cotidiana»; el único autor anterior del que sepamos que escribiera mimos como piezas específicamente literarias fue Sofrón de Siracusa en el siglo V a. C., que escribió en prosa dórica. Los poemas de Herodas fueron escritos casi con seguridad para presentarlos por un actor único en recitaciones y para circulación en forma escrita, como los *Idilios* de Teócrito. Usó el metro y el lenguaje de los primitivos poetas yámbicos, especialmente el de Hiponacte del siglo VI *(supra,* págs. 180 y sigs.), y aunque la materia temática y el tono pueden dar la impresión de griego coloquial realista, su escritura de hecho tiene una elaborada estilística; el lenguaje de los mimos es «una imitación imperfecta del que se hablaba en Asia Menor en el siglo VI» [11]. Aunque el tono personal, airoso, abrasivo, de los mimos es característico del género yámbico, la utilización de la forma del diálogo dramático en lugar del monólogo o la narración, por lo que sabemos, no tenía precedentes. La estilización explícitamente arcaizante traduce el tratamiento de Herodas de su tema en lo que es: manierismo estético, no «realidad». Los mimos ofrecen esbozos situacionales humorísticos (las caracterizaciones apenas van más allá de estereotipos bastante extravagantes): un discurso de tribunales por un alcahuete que acusa a un marino por asaltar a una de sus muchachas (2), una visita de dos mujeres

[11] Cunningham, 1971, 14.

empobrecidas al templo de Asclepio (4), una escena entre una mujer celosa y su esclavo al que acusa de haberle sido infiel (5), discusiones entre dos mujeres sobre los consoladores de un zapatero habilidoso (6 y 7). Los siete primeros mimos se basan en el placer sexual, o apelan al sentido de superioridad de su público o ambos a la vez, y a pesar del vigor del griego y la vivacidad del diálogo la invitación a la sensualidad y el esnobismo social que transmiten los hacen tediosos; el lector moderno inevitablemente los compara con los «mimos» de Teócrito (especialmente los *Idilios* 14 ó 15, los «urbanos»: véase *supra,* pág. 626), junto a los cuales la obra de Herodas aparece superficial y sensacionalista, aunque humorística. Sólo el *Mimo* 8 tiene un interés particular para el historiador literario, puesto que narra un sueño del poeta que el hablante interpreta en el sentido de que aunque muchos criticaran su poesía conseguiría fama escribiendo a la manera de Hiponacte. El texto es muy fragmentario y el relato del sueño mismo atormentadoramente oscuro; hasta donde podemos afirmar implicaba una competición en un festival dionisíaco en el campo. El poema puède ser un dato más sobre las contiendas literarias entre los poetas en el siglo III; es incluso tentador relacionar el sueño con el *Idilio* 7 de Teócrito, pero el espíritu combativo del poeta y su afirmación de que es minusvalorado por sus contemporáneos recuerdan a Arquíloco y puede haber sido un tópico dentro del género. Característico de Herodas es el *Mimo* 2, 65-82. El mimo está escenificado en un tribunal de la isla de Cos (que tenía estrecha relación con la familia real alejandrina). El dueño de un burdel, Bátaro, defiende su acusación contra un capitán de barco, Tales, que ha asaltado a una de sus pupilas, Mírtale.

> Ven tú, Mírtale; date a ver a todos; no te dé vergüenza. Piensa que estás viendo a tus padres o a tus hermanos en estos que están juzgando. Observad, señores del jurado, sus pelos arrancados; *(irónico)* fijaos con qué suavidad se los ha arrancado de arriba abajo y de abajo arriba el angelito éste, cuando se la llevó a rastras y la violó. ¡Oh vejez! Debería él estarte agradecido porque habría vomitado la sangre, tal y como le pasó en Samos a Filipo el de Brenco.
>
> *(Dirigiéndose a su rival)* ¿Qué? ¿Te ríes? Soy un rufián y no lo niego; me llamo Bátaro, mi abuelo era Sisímbrade y mi padre Sisimbrisco, y todos tenían casas de putas. Y en cuestión de fuerza, hubiera estrangulado a un león, si ese león hubiera podido haber sido Tales. En fin, seguramente está enamorado de Mírtale; no es para asustarse. Pues yo, de mi pan. Te cambio el uno por lo otro. Y, además, por Zeus, si alguna de las que tengo dentro te hace tilín, le tapas a Batarito la mano con lo que vale, te la llevas y la achuchas a tu aire.

En tiempos posteriores parece que se leyó poco a Herodas: Plinio el Joven es el único autor que le menciona *(Epist.,* 4, 3, 3) [12].

[12] Las citas en Estobeo, Ateneo y algunos gramáticos antiguos no son prueba de popularidad o influencia.

Aunque se conserva poco de otros yambógrafos, parece que la forma floreció como medio para la anécdota satírica y la queja, fomentada por la popularidad de la filosofía cínica y la diatriba. De Fénix de Colofón, que escribió en el estilo de Hiponacte, tenemos fragmentos de quejas sobre la insensatez de los ricos y de moralización sobre el glotón Nino. Dos papiros anónimos proporcionan fragmentos (Powell, 213 y sigs.) que invectivan contra la desvergonzada codicia de la época; estos poemas han sido atribuidos a menudo a Cércidas de Megalópolis, cuyos autodenominados meliámbicos (yámbicos líricos), de los que poseemos un papiro fragmentario, versan sobre el mismo tema. Fénix y Cércidas parece que escribieron en el siglo III a. C., y otro escritor de yambos del mismo siglo fue Macón, de Corinto o Sición, que puede ser fechado aproximadamente por la observación de Ateneo (14, 664a) de que Aristófanes de Bizancio de joven estaba ansioso por estudiar con él. Macón fue un escritor de comedias que vivió en Alejandría; el epigramatista Dioscórides describe sus obras como «tomillo de olor penetrante», la planta de Atenas que crece a la orilla del Nilo *(Ant. Pal.*, 7, 708). De las obras de Macón no se conserva casi nada, pero Ateneo recoge 462 versos de su *Chreiai* («Anécdotas»), escrito en trimetros yámbicos, que cuenta historias, muchas de ellas sexualmente atrevidas, que implican a personajes históricos, algunos de ellos tipos de caracteres estándar del escenario cómico como parásitos, cortesanas y poetas; otras, figuras poderosas como el rey Tolemeo y Demetrio Poliorcetes [13]. El estilo es chispeante, se basa mucho en juegos de palabras, y, a diferencia del de los Mimos de Herodas, está firmemente anclado en el lenguaje de la época del autor, pero las frecuentes alusiones ingeniosas a los trágicos del siglo v muestran que Macón escribía para entretener a un público educado. La obra de Macón puede situarse en la tradición de estudios de caracteres instructivos, como los *Caracteres* de Teofrasto por una parte, o la de los biógrafos por otra, pero su principal atractivo es que es un coleccionista literario de cotilleos, y ayuda a caracterizar para nosotros el mundo de la sociedad cortesana, y sus actitudes, a las que muchos de los escritores helenísticos debieron su medio de vida.

Típicos de Macón son sus versos de chismorreo sobre la cortesana Nico:

> El amante de Sófocles, Demofonte,
> cuando aún era un muchacho mantuvo a Nico, «la Cabra»,
> entonces una mujer más vieja (apodada «la Cabra»
> porque una vez consumió a su rico amante,
> Talo [«Capullo»]: éste había llegado a Atenas
> para comprar algunos higos secos bermejos
> y cargarse de miel del Himeto) [14].

[13] Ambos, con probabilidad, muertos afortunadamente antes de que Macón escribiera (aunque a menudo los eruditos han supuesto, muy ingenuamente, que estas referencias serían contemporáneas y por tanto podrían usarse para ayudar a fechar a Macón).

[14] Es posible que la mención de los higos y la miel pretenda un doble sentido, pero los detalles ajenos también contribuyen a establecer un tono de cotilleo.

Se dice que la mujer en cuestión tenía
un trasero hermosísimo, que Demofonte
pidió disfrutar. Se rió ella: «Vale, querido,
y puedes tenerlo para darle a Sófocles algo mío» (18, 422-32 Gow).

El contacto de Roma con la cultura helenística y la literatura ya era extenso en el siglo II a. C., como muestran las numerosas traducciones y adaptaciones al latín de obras griegas, y el impacto sobre escritores, ocasionado por la visita a Roma a principios de los años 160 del estoico Crates, fue lo suficientemente notable como para ser mencionado más tarde por Suetonio *(De gramm. et rhet.,* 2). Oímos hablar de las visitas de muchos griegos y de sus estancias después en Roma, y naturalmente los romanos entraron en contacto cada vez más estrecho con los escritores griegos del mundo heleno (especialmente en Rodas), así como en Sicilia y en el sur de Italia, pero la conquista romana de Asia Menor en la tercera guerra mitridática tuvo consecuencias particularmente importantes.

Durante esta época dos escritores fueron hechos cautivos y llevados a Italia: Tiranión (el Viejo) de Amiso, discípulo de Dionisio Tracio, y Partenio de Nicea. Tiranión, que escribió sobre Homero y sobre gramática, conoció a Julio César, Cicerón (de cuyos sobrinos fue maestro) y Ático, y sabemos por su discípulo el geógrafo Estrabón (13, 54) que trabajó en Roma. A través de Varrón sus escritos tuvieron una gran influencia en los lectores romanos, y también ayudó a organizar la biblioteca de Teofrasto (que incluía muchos de los MSS de Aristóteles), que había sido trasladada a Roma durante los expolios de Sila y Lúculo; preparó así el camino para la publicación en Italia de los escritos de la escuela Peripatética. Partenio, según la Suda, fue hecho cautivo por cierto Cina, pero más tarde liberado en Roma expresamente por su «cultura» (διὰ παίδευσιν). Escribió mucha poesía elegíaca, y conocemos títulos como el *Lamento por Areté* (su mujer) del que se conservan algunos fragmentos (P. Ginebra, 97), el *Encomio de Areté* en tres libros, la *Afrodita,* el *Delos;* hubo muchas más obras, no sabemos si en hexámetros o en elegíacos, sobre temas mitológicos como *Heracles, Ificlo* y *Metamorfosis.* Partenio fue una figura central entre los poetas romanos, y es bien posible que tuviera un papel importante en hacer que los escritores helenísticos fueran tan conocidos e influyentes en la poesía de la República y de la era de Augusto. Ya que sólo se conservan unos pocos versos de su poesía, no podemos calcular el impacto de sus escritos sobre los romanos contemporáneos, pero Macrobio *(Sat.,* 5, 18) registra que Partenio fue el maestro de Virgilio, el Cina que le trajo a Roma quizá fuera un pariente de Helvio Cina, el poeta y amigo de Catulo, y poseemos una colección de *Historias de amor* escritas en prosa por Partenio para el poeta Cornelio Galo para utilizarlas como manual para escribir poesía hexamétrica y elegíaca. La colección contiene treinta y seis relatos breves, sacados en su mayoría de escritos anteriores en prosa y verso, versando sobre inci-

dentes principalmente mitológicos, incluyendo las emociones amorosas confusas, contravenidas, desplazadas y a menudo desastrosas; la seducción, la deserción, los celos, la traición, el amor ilícito y los crímenes pasionales son los temas de esta colección. Las historias son esbozos concisos, claramente escritos, en griego elegante, e incluyen extractos de poesía, y si su propósito como manual de la poesía de Galo parece bastante raro, deberíamos recordar que los escritores a menudo se han inspirado en relatos resumidos prosaicos pero sugestivos de incidentes reales: Shakespeare, por ejemplo, escribió muchas de sus historias a partir de crónicas históricas y la traducción de las *Vidas* de Plutarco por Sir Thomas North, y Stendhal desarrolló *Le Rouge et le Noir* a partir de un relato de periódico de un juicio. Se dice que Partenio vivió hasta el reinado de Tiberio, que contó con él como uno de sus poetas favoritos (Suetonio, *Tib.*, 70, 2), Adriano restauró su lápida sepulcral (se supone que había sido enterrado en Roma) y Nono aludió a su poesía al menos una vez *(Dion.*, 26, 357).

La poesía en el período helenístico, aunque a menudo refinada y erudita, desde luego no desapareció de la cultura popular. Aunque nuestros datos son esporádicos, las inscripciones han conservado numerosos ejemplos de obras más o menos de aficionados: el templo de Asclepio en Epidauro ha proporcionado un texto helenístico muy temprano en versos trocaicos, jónicos y hexamétricos muy mediocres por Isilo, e himnos que datan de períodos posteriores; numerosos peanes proceden de Atenas (de Macedonio), Eritrea, Delfos (incluido uno de Filodamo Escarfeo en 325-324, uno de Aristónoo de 222 y uno de Limenio); del Serapeo de Delos procede una Aretalogía de Isis en sesenta y cinco extraños hexámetros de Mayistas, de fines del siglo III a. C.

Una forma, el epigrama (poema corto, usualmente escrito en dísticos elegíacos, pero a veces en sencillos hexámetros o en metros yámbicos o trocaicos), fue popular en todos los tiempos, y en todos los niveles de ejecución literaria y sub-literaria, y tenemos la fortuna suficiente de poseer una colección muy sustancial y representativa llamada *Antología griega*. La *Antología* (también conocida como «Antología Palatina», siguiendo al Codex Palatinus del siglo X en el que se conserva) es un corpus muy grande de poemas cortos, casi exclusivamente epigramas, en quince libros sobre varios temas; los poemas se distribuyen en fechas desde Arquíloco hasta el último período bizantino. La colección Palatina se basaba sustancialmente en una antología anterior compilada por Constantino Céfalas a principios del siglo X, probablemente en Constantinopla, y Céfalas a su vez se basó en colecciones compiladas, entre otros, por Filipo de Tesalónica en el siglo I d. C., Estratón en la época de Adriano, Agatías en el siglo VI d. C. y Meleagro de Gádara. La Antología Palatina puede complementarse con otras fuentes —principalmente con la antología de Máximo Planudes (el cual en el siglo XIV compiló, bastante descuidadamente, una colección que se basaba en la de Céfalas y que contiene 378 poemas que no

se encuentran en el Codex Palatinus), pero también con escritores anteriores como Ateneo, y ocasionalmente con hallazgos modernos de papiros.

La antología de Meleagro, llamada por él *Guirnalda,* fue compilada en el siglo I a. C. (probablemente en el primer cuarto de dicho siglo, durante la vejez de Meleagro), y cubría, para toda intención y propósitos, el período helenístico. Sabemos que contuvo obras de más de cuarenta y ocho poetas (de los cuales al menos cuatro se han perdido más tarde); treinta y tres eran escritores helenísticos.

El epigrama había sido una forma popular desde los primeros tiempos, especialmente para inscripciones en monumentos y dedicatorias, y en los siglos V y IV a. C. muchos autores famosos, especialmente notables, entre ellos Simónides y Platón, escribieron epigramas literarios; pero fue en el período helenístico cuando esta forma alcanzó su cumbre de popularidad y éxito. Las inscripciones muestran que el epigrama continuó usándose extensamente en éste como en períodos posteriores para propósitos prácticos, y desde luego el epigrama es la única forma poética que tuvo frecuencia amplia y extendida como medio sub-literario; pero a partir de Filetas también fue parte del repertorio de todos los poetas. El lector moderno puede ser perdonado por pensar que a veces el epigrama sustituyó a la lírica de los períodos anteriores, por la gran cantidad de temas, la mayoría personales, que cubrió; pero el epigrama siempre se preocupa especialmente de temas de repertorio y de variaciones dentro del género, e incluso los poemas que llaman la atención por su nota aparentemente íntima también están escritos con vistas a desplegar una idea o figura literaria, o un juego de ingenio. Con toda su fecundidad el epigrama nunca pasó de ser una forma menor.

Los hermosos, intensos y nítidamente escritos epigramas atribuidos a Platón ya prefiguran lo mejor de los ejemplos helenísticos:

> Ἀστέρας εἰσαθρεῖς ἀστὴρ ἐμός· εἴθε γενοίμην
> οὐρανός, ὡς πολλοῖς ὄμμασιν εἰς σὲ βλέπω.

> Miras a las estrellas, astro mío; me gustaría ser el cielo
> para poder mirarte con muchos ojos.
>
> *(Ant. Pal.,* 7, 669)

Tres autores especialmente representan la primera generación de escritores helenísticos de epigramas y nos son conocidos casi por completo a través de la Antología: Asclepíades de Samos, Posidipo de Pela y Hedilo de Samos o Atenas (cuya madre Hedile también fue poetisa). Temáticamente los poemas de estos tres a menudo están interconectados, el mismo poema a veces se atribuye a más de uno de ellos, y es posible incluso que publicaran una colección conjunta. Típico es el par de dísticos suavemente escritos de Asclepíades sobre el amante Nicágoras (que está tan distraído por el amor y la bebida que deja que se le caiga la guirnalda de poeta):

Οἶνος ἔρωτος ἔλεγχος· ἐρᾶν ἀρνεύμενον ἡμῖν
ἤτασαν αἱ πολλαί Νικαγόρην προπόσεις·
καὶ γὰρ ἐδάκρυσεν καὶ ἐνύστασε καί τι κατηφές
ἔβλεπε, χὠ σφιγχθεὶς οὐκ ἔμενε στέφανος.

En el vino se prueba el amor, pues, aunque él lo negase,
delató a Nicágoras la mucha bebida.
Lloraba, en efecto, abstraíase, al suelo miraba
y firme la guirnalda no estaba en su cabeza.

(*Ant. Pal.*, 12, 135)

El epigrama de Asclepíades llevó a un poema más intrincado sobre el mismo tema por Calímaco, uno de los más destacados epigramatistas de todos los tiempos:

Ἕλκος ἔχων ὁ ξεῖνος ἐλάνθανεν· ὡς ἀνιηρὸν
πνεῦμα διὰ στηθέων — εἶδες; — ἀνηγάγετο,
τὸ τρίτον ἡνίκ' ἔπινε, τὰ δὲ ῥόδα φυλλοβολεῦντα
τὠνδρὸς ἀπὸ στεφάνων πάντ' ἐγένοντο χαμαί.
ὤπτηται μέγα δή τι. μὰ δαίμονας, οὐκ ἀπὸ ῥυσμοῦ
εἰκάζω, φωρὸς δ' ἴχνια φὼρ ἔμαθον.

Ignora a ese hombre que lleva una herida. ¿No viste
con cuánto dolor, al hacer la tercera
libación, suspiraba su pecho? ¿Ni cómo las rosas
de su guirnalda todas quedaron por el suelo?
Grande es su penar, y no es cosa que yo me imagine;
soy un ladrón que sigue de otro ladrón las huellas.

(*Ant. Pal.*, 12, 134; trad. de M. F. Galiano)

Aquí, como tan a menudo en los epigramas del período helenístico, el poema va aumentando hasta el desenlace: el dístico final contiene una inversión inesperada y el ingenio se reserva acertadamente para las últimas pocas palabras del verso.

Los epigramatistas a menudo implican una estrofa moralizante o cuasifilosófica. Así un poema adscrito variadamente a Posidipo, Platón el Comediógrafo, el cínico Crates e incluso Heráclito, vuelve sobre un tema al menos tan viejo como Teognis (vv. 425-28):

¿Qué modo de vida elegir? En el ágora hay luchas
y asuntos penosos, en casa cuidados,
en el campo trabajos sin fin, en los mares terrores;
en tierra extranjera, miedo si algo tienes,
desamparo si nada posees. ¿Te casas? Problemas
hallarás. ¿No te casas? Te encontrarás más solo.
Son los hijos zozobra, miseria la vida sin ellos.
Insensato es el joven; el viejo, en cambio, débil.

No nos resta sino una de dos, o no haber a este mundo
llegado, o morir apenas nacidos.
(Ant. Pal., 9, 359)

El epigrama es particularmente adecuado para la expresión bien torneada y concisa del sentimiento, y los autores de todos los períodos compusieron sobre las vicisitudes de la vida y en particular sobre la muerte (el dístico elegíaco fue una de las primeras formas utilizadas para los epitafios). La forma es lo bastante delicada como para necesitar un tacto considerable cuando el compositor está manejando un tema serio, y aquellos epigramas que no son de la más alta calidad a menudo parecen trillados o formularios, pero los mejores pueden ser tan emocionantes y dignos como la épica misma. Calímaco escribió sobre la amistad y la muerte en un poema que se ha hecho parte de la literatura inglesa a través de la versión de William Cory:

They told me, Heraclitus, they told me you were dead;
they brought me bitter news to hear and bitter tears to shed.
I wept, as I remember'd, how often you and I
had tired the sun with talking and sent him down the sky.
And now that thou art lying, my dear old Carian guest,
a handful of grey ashes, long, long ago at rest,
still are thy pleasant voices, thy nightingales, awake,
for Death, he taketh all away, but them he cannot take.

[Alguien contóme tu muerte, Heráclito, y mi llanto
provocó; recordé cuántas veces ponerse
el sol vimos charlando. Y ahora, ya no eres, amigo
de Halicarnaso, sino vieja ceniza, pero
vivirá el ruiseñor de tus cantos y nunca su mano
pondrá en ellos Hades, que todo lo arrebata.]
(Ant. Pal., 7, 80)

La emoción sobreentendida y la limitación caracterizan a muchos de los poemas más conseguidos de la Antología, y los escritores de epigramas a menudo utilizan formas y convenciones para dar la impresión de control y establecer un tono de *pathos,* como en el siguiente «epitafio de Nicias» (probablemente el amigo de Teócrito: véase *supra,* pág. 618):

Ἴζευ ὑπ' αἰγείροισιν, ἐπεὶ κάμες, ἐνθάδ', ὁδῖτα,
καί πῖθ' ἄσσον ἰὼν πίδακος ἀμετέρας,
μνᾶσαι δὲ κράναν καὶ ἀπόπρπθι ἄν ἐπὶ Γίλλῳ
Σῖμος ἀποφθιμένωι παιδὶ παριδρύεται.

Bajo los álamos siéntate aquí, fatigado
viajero, y a beber ven de nuestro chorro
porque luego recuerdes de lejos la fuente que Simo,
a la muerte de Gilo, levantó en su memoria.
(Ant. Pal., 9, 315)

Un autor que escribió casi exclusivamente sobre los temas de la vida sencilla, a menudo rústica, fue Leónidas de Tarento, un poeta del siglo III (quizá más o menos contemporáneo de Calímaco y Teócrito) que tuvo una influencia considerable sobre los escritores posteriores durante muchos siglos. Leónidas escribe sobre su propia pobreza (*Ant. Pal.*, 6, 300, 302), pero no deberíamos suponer que esto es más que la queja convencional del poeta; aunque sus epigramas generalmente se ocupan de gente trabajadora y de las cuestiones de la vida cotidiana (casi nunca toca temas eróticos), su estilo y su dicción son elaborados y su elección de la materia temática concuerda con la disposición contemporánea de las clases cultas hacia lo «ordinario». Leónidas representó este gusto por lo mundano con más éxito y más coherentemente que cualquier otro poeta menor helenístico, y ésta es la razón de su continuada popularidad en épocas posteriores. Una casa de la Vía Stabiana de Pompeya tiene cierto número de frescos con inscripciones, dos de las cuales están tomadas de Leónidas: una, de cazadores ofreciendo dedicatorias a Pan, está inscrita en *Ant. Pal.*, 6, 13, y otra de una cabra mordisqueando una viña cita el último verso de *Ant. Pal.*, 9, 99, que Leónidas escribió sobre este tema (el tema también está tratado en las fábulas de Esopo, 404 H):

Comióse en la viña el voraz y barbudo marido
  de la cabra todos los tiernos sarmientos
y surgió de la tierra esta voz: «Sí, devora, malvado,
  con tus fauces mis vástagos productores de frutos;
la raíz queda en pie y ha de dar otra vez dulce néctar
  para las libaciones cuando te sacrifiquen».

Es posible que Ovidio tuviera en la mente el poema de Leónidas cuando escribió *Fasti*, 1, 357.

Entre los epigramatistas posteriores, un escritor destaca entre todos los demás, el antólogo Meleagro mismo. Más de 132 epigramas atribuidos a Meleagro han sido transmitidos por la Antología Palatina, y la mayoría exhiben el estilo gracioso, lúcido y suavemente directo por el cual es famoso. Meleagro apenas es original en ningún sentido fundamental, pero en la tradición en que la variación y el refinamiento eran cardinales, es uno de los más agradables e impresionantes compositores, con una amplia gama de temas, niveles y tonos. Muchos de sus epigramas se ocupan de enamoradas como Zenófila y Heliodora, y numerosos muchachos; no sabemos si alguno de ellos existió de verdad o no. Característico del nítido equilibrio de Meleagro entre sentimiento e ingenio es *Ant. Pal.*, 5, 152 (que así mismo aparece como pieza acompañante de *Ant. Pal.*, 5, 151, dirigido a mosquitos atraídos por la dormida Zenófila):

Πταίης μοι κώνωψ ταχὺς ἄγγελος, οὔασι δ' ἄκροις
  Ζηνοφίλας ψαύσας προσψιθύριζε τάδε·
'ἄγρυπνος μίμνει σε, δ' ὦ λήθαργε φιλούντων
  εὕδεις'. εἶα πέτευ, ναὶ φιλόμουσε πέτευ·

ἥσυχα δὲ φθέγξαι, μὴ καὶ σύγκοιτον ἐγείρας
  κινήσῃς ἐπ' ἐμοὶ ζηλοτύπους ὀδύνας.
ἢν δ' ἀγάγῃς τὴν παῖδα, δορᾶι στέψω σε λέοντος,
  κώνωψ, καὶ δώσω χειρὶ φέρειν ῥόπαλον.

Mosquitos de agudo cantar que chupáis, atrevidos,
  la humana sangre, alados monstruos de la noche,
que un instante, os suplico, Zenófila duerma su sueño
  tranquilo: mi carne devorad entre tanto.
Mas ¿por qué hablar en vano dejando que fieras crueles
  gocen la tibieza de su piel suave?
Os vuelvo a advertir, bestias malas, cejad en la audacia
  o sabréis lo que pueden mis manos celosas.

(*Ant. Pal.*, 5, 151)

La ironía que surge en el tercer dístico recuerda a Asclepíades y Calímaco, pero la incongruente (y sardónica) comparación final del mosquito con Heracles convierte el poema en una fantasía. Incluso cuando Meleagro escribe con menos extravagancias y un sentimiento más aparente sigue exhibiendo una elegancia muy figurativa:

Εἰνόδιον στείχοντα μεσημβρινὸν εἶδον Ἄλεξιν
  ἄρτι κόμαν καρπῶν κειρομένου θέρεος·
διπλαῖ δ' ἀκτῖνές με κατέφλεγον, αἱ μὲν Ἔρωτος
  παιδὸς ἀπ' ὀφθαλμῶν, αἱ δὲ παρ' ἠελίου.
ἀλλ' ἃς μὲν νὺξ αὖθις ἐκοίμισεν, ἃς δ' ἐν ὀνείροις
  εἴδωλον μορφῆς μᾶλλον ἀνεφλόγισεν·
λυσίπονος δ' ἑτέροις ἐπ' ἐμοὶ πόνον ὕπνος ἔτευξεν
  ἔμπνουν πῦρ ψυχῆι κάλλος ἀπεικονίσας.

Vi un mediodía pasar por los campos a Alexis;
  la mies veraniega ya había perdido
sus cabellos; heríanme a un tiempo los rayos solares
  y los dardos de Eros en los ojos del mozo.
Al sol en seguida la noche apagó, pero el sueño
  más y más me encendía con su imagen hermosa
y, siendo remedio de males en otros, grababa
  en mi alma su belleza con trazos de fuego.

(*Ant. Pal.*, 12, 127)

Meleagro siempre es elegante, y en esto es un adecuado antólogo del período helenístico en una época en que el curso de la literatura estaba a punto de cambiar de manera fundamental una vez más. Pues aunque los primeros escritores helenísticos, especialmente los de Alejandría, son muy conscientes de la forma, es en la obra de poetas como Meleagro donde podemos ver la importancia creciente de la retórica en beneficio propio. Fue la forma retórica lo que los primeros imitadores romanos (como Q. Lutacio Cátulo, que en el siglo

II a. C. tradujo a Calímaco, *Ep.* 41, Pfeiffer) estuvieron principalmente interesados en imitar en latín; pero para los poetas neotéricos del siglo I *(CHCL,* II, 178-87) la elegíaca griega fue sólo el punto de partida para establecer una dirección completamente nueva en la poesía amorosa europea.

XIX

FILOSOFÍA POSTARISTOTÉLICA

1. LA ACADEMIA TARDÍA Y EL PERÍPATO (LICEO)

Cuando Teofrasto estableció formalmente la escuela peripatética o Liceo, tras la muerte de Aristóteles, Atenas poseía dos centros filosóficos, pues la Academia platónica, ahora con su tercer director, Jenócrates, había proseguido sin interrupción [1]. Las actividades de la Academia durante este período están muy pobremente documentadas, pero parece que se concentraron en sistematizar el pensamiento de Platón en una época en que Aristóteles y sus sucesores inmediatos estaban comprometidos en nuevas investigaciones de un frente mucho más amplio. Es posible que Jenócrates y sus colaboradores empezaran la interpretación de Platón que, siglos más tarde, culminó en la compleja metafísica de Plotino. Durante trescientos años, siguiendo a Platón, la Academia tuvo una tradición ininterrumpidamente ateniense, pero su contribución a la literatura griega fue de poca sustancia. Los filósofos académicos más importantes, Arcesilao (muerto en 242/241) y Carnéades (muerto en 129/128), eran escépticos que no escribieron nada, aunque su obra, especialmente la de Carnéades, era bastante bien conocida de segunda mano como para ser utilizada por Cicerón en su *Academica* y mucho más tarde por Sexto Empírico (véase pág. 684). Antíoco de Ascalón, en el siglo I a. C., hizo que la Academia volviera a una filosofía positivista, sintetizada a partir de la enseñanza académica tradicional y los puntos de vista estoicos. Era conocido de Cicerón, cuyos escritos filosóficos contienen muchos registros explícitos de su posición.

Nuestro conocimiento de los primeros peripatéticos es mucho mejor, y desde luego suficiente para mostrar que mantuvieron los intereses del propio Aristóteles, incluido el estudio de la literatura. Estamos mejor informados acerca de Teofrasto, un erudito de rango y energía bastante notables. Su obra conser-

[1] Sobre Espeusipo y Heráclides Póntico, cf. Tarán, 1971, y Gottschalk, 1980.

vada, una fracción minúscula de su producción total, trata fundamentalmente de temas científicos (especialmente botánica) que presenta de una manera muy similar a Aristóteles. Lo que sabemos de su lógica y otros escritos sugiere que su originalidad como filósofo estriba en los temas que trata más que en innovaciones conceptuales o metodológicas. Pero estaba bastante preparado para criticar y elaborar la obra de Aristóteles (cf. su *Metafísica,* cap. 9), y puede ser llamado con más justicia un historiador de la filosofía [2]. En dieciocho libros junta las *Doctrinas de los filósofos naturales:* sólo una sección de esta colección se conserva en forma casi completa *(Sobre la percepción sensorial),* pero todos los manuales posteriores sobre historia de la filosofía le son tributarios.

Dos aspectos de la obra de Teofrasto merecen una consideración más detallada aquí. Como otros peripatéticos escribió por extenso sobre retórica. La medida de su influencia sobre teóricos posteriores es difícil de determinar precisamente, ya que nuestros datos detallados sobre su obra retórica son sólo un manojo de referencias, principalmente en Cicerón, Quintiliano y Dionisio de Halicarnaso. Pero es seguro que Teofrasto asentaba cuatro «virtudes» de estilo: pureza *(hellenismós,* i. e. corrección gramatical), claridad, propiedad (i. e. decoro con las circunstancias del discurso) y ornamentación (Cic., *Orator,* 79). Aunque Aristóteles dio reconocimiento formal a sólo una virtud de estilo, la claridad (véase pág. 578), reconoció la importancia de las otras cualidades. Puede suponerse que Teofrasto organizó el tratamiento del estilo de una manera más sistemática y quizá por esto su obra fue alabada por otros retóricos [3]. Puede que también estimulara el interés por la catalogación e identificación de las figuras estilísticas, y hay algunos datos para atribuirle la distinción entre tres estilos —sencillo, pleno e intermedio— que fue muy utilizada por escritores posteriores sobre retórica [4].

Teofrasto también escribió sobre poesía, comedia, y lo «hilarante». No sabemos cómo trató estos temas, pero el humor satírico, si no la comedia, es ciertamente un rasgo de la obra conservada por la que se le conoce, *Caracteres.* Este breve libro es uno de los más fascinantes de la literatura griega. Se compone de treinta esbozos, la mayoría de los cuales ocupan menos de una página impresa, en la que un rasgo de carácter es delimitado describiendo una serie de acciones que el portador del personaje podría representar. He aquí un extracto de *colaqueia,* «halago»:

> el adulador es el tipo de persona que dice al hombre con el que está caminando: «¿Te das cuenta de cómo te mira la gente? No le pasa a nadie en la ciudad más que a ti». «Ayer te estaban alabando en la Stoa» ... Mientras dice estas cosas quita un hilo del manto de su compañero ... y con una risa observa: «¡Pero mira! Por no encontrarte en dos días tu barba está llena de

[2] Kahn, 1960, 17-22.
[3] Kennedy, 1963, 275.
[4] Kennedy, 1963, afirma este punto, 278 y sigs., y cita eruditos que lo niegan (n. 33 *ad loc.).*

canas, aunque tu cabello está notablemente oscuro para la edad que tiene» ... Compra manzanas y peras para los niños, se las trae y se las da cuando su padre está mirando, y besa a los niños diciendo: «retoños de un árbol espléndido».

Esta combinación de discurso y narración es típica de todos los esbozos de caracteres, que representan el rasgo en cuestión puramente externo, sin referencia abierta a los motivos o pensamientos del agente. El lenguaje de Teofrasto es coloquial, sus frases son cortas, y el paso de una acción «característica» a otra es a menudo abrupto. Estos rasgos y el humor del retrato parecen excluir un propósito ético serio en los *Caracteres* [5]. A pesar de que son negativos todos ellos en algún sentido, ninguno es deplorable o malvado. Como dice Ussher, «lo que exhiben son transgresiones de la norma más sociales que morales (en nuestro sentido) [6]»: grosería, superstición, mezquindad, charlatanería, estrechez mental, etc. Es difícil explicar esta elección de cualidades si Teofrasto escribió los *Caracteres* como una contribución seria a la filosofía. Entretienen al lector y sin duda fueron pensados para que fuera así. Si es necesario buscar algún fin didáctico, éste apenas puede separarse del entretenimiento, que apunta, como han señalado muchos estudiosos, a la Comedia. Ussher encuentra en los *Caracteres* reminiscencias de Aristófanes [7], y piensa que Teofrasto podría haber deseado recomendar a Menandro y otros poetas de la Comedia Nueva una vuelta a los modelos aristofánicos. Esto no parece muy probable. Menandro mismo fue discípulo de Teofrasto, y hay cierto parecido entre personajes de sus obras y la caracterización de Teofrasto (p. ej. en *Díscolo,* Cnemón recuerda rasgos del hombre grosero y suspicaz de Teofrasto) [8]. Pero nada sugiere que Menandro dependiera de hecho de Teofrasto. La comedia griega posterior proporciona muchos ejemplos de obras cuyos títulos son compartidos o al menos se parecen a los *Caracteres* de Teofrasto, y parece bastante verosímil que Teofrasto tuviera en la mente la escena contemporánea.

Sólo necesitamos hablar un poco de los otros filósofos peripatéticos. Aristóxeno, contemporáneo, pero mayor que Teofrasto, se unió al Perípato después de un período inicial como pitagórico. Ello puede explicar su interés por la música. También escribió *Vidas* de filósofos, y probablemente influyó en otros biógrafos que tenían relación con el Perípato (especialmente Hermipo y Sátiro); pero Momigliano ha demostrado que «la biografía helenística debe considerarse una especialidad peripatética sólo en un sentido limitado» [9].

[5] Esto fue defendido por muchos eruditos más antiguos, referencias en Ussher, 1960, 7-9, y también se han hecho intentos para relacionar los *Caracteres* con manuales de retórica, véase Ussher, 1960, 9-11.

[6] Ussher, 1960, 27.

[7] Ussher, 1960, 4-6.

[8] Steinmetz, 1960.

[9] Momigliano, 1971, 84.

La influencia de Aristóteles y sus sucesores en el desarrollo de la erudición literaria alejandrina también fue exagerada por anteriores eruditos. El tema ha sido estudiado a fondo por Pfeiffer [10], que muestra que los peripatéticos, aunque no sin importancia en Alejandría, eran secundarios con respecto a los poetas mismos en el estímulo de la investigación filológica. El más notable peripatético relacionado con Alejandría fue Estrabón de Lámpsaco, que sucedió a Teofrasto como cabeza de la escuela hacia 287. Anteriormente había sido invitado a Alejandría por Tolemeo I para ayudar en la educación de su hijo, pero compartió esta tarea con el erudito literario Zenódoto. Es probable que el único peripatético que fue también un notable político, Demetrio de Falero, ejerciera cierta influencia sobre la erudición alejandrina a través de sus consejos a Tolemeo I [11]. Demetrio llevó a cabo la primera colección conocida de las *Fábulas* de Esopo y también reunió los *Dichos de los Siete Sabios,* pero sus propias composiciones en filosofía, retórica e historia no tuvieron una importancia duradera. La teoría literaria también fue una de las principales actividades de Praxífanes, un peripatético cuyas opiniones fueron rechazadas en un libro de Calímaco. Parece probable que Calímaco se propusiera reivindicar los principios de la nueva poesía, poemas cortos más que largas composiciones orgánicas, contra la insistencia de Aristóteles, y sin duda también de sus sucesores, en la unidad, la coherencia y la magnitud [12].

Las actividades del Perípato tras la muerte de Estratón (269 a. C.) fueron menos impresionantes. Parece que la escuela no creó mucho significativo o influyente hasta la recuperación de los escritos técnicos de Aristóteles en el siglo I a. C. (véase *supra,* pág. 574), que estimuló un nuevo interés por el estudio sistemático de su filosofía.

2. EPICURO Y FILODEMO

El escepticismo de la Academia y la decadencia del Perípato fueron contrarrestados por el desarrollo de dos nuevas escuelas filosóficas en Atenas, el Jardín de Epicuro y la Estoa. Epicuro, y Zenón, el fundador de la Estoa, habían empezado a enseñar en Atenas durante la última década del siglo IV. El establecimiento de dos nuevos movimientos filosóficos a la vez parece que requiere alguna explicación, y ésta se ha buscado las más de las veces en las circunstancias políticas y sociales de la época. Los efectos de las conquistas de Alejandro en el mundo mediterráneo fuero demasiado complejos para poder resumirlos en un par de palabras. Pero probablemente es correcto suponer que, al romper-

[10] Pfeiffer, 57-104.
[11] Pfeiffer, 99-104.
[12] Pfeiffer, 135-37.

se los modelos de vida tradicionales, mucha gente se volvió más receptiva a las filosofías que subrayaban la auto-suficiencia del individuo. A lo largo de los quinientos años de vitalidad que tuvieron en el mundo grecorromano, el estoicismo y el epicureísmo fueron filosofías rivales, cada una de las cuales ofrecía su propia explicación de las cosas y su propio sistema moral. Aun así, como se ha observado a menudo, se parecen entre sí en su insistencia en la responsabilidad individual de la felicidad propia y la importancia de liberar la mente de los disturbios emocionales.

Así la situación de Grecia a fines del siglo IV puede ayudar a explicar ciertos rasgos del estoicismo y el epicureísmo. Pero es un error considerar cualquiera de estos movimientos como una mera respuesta a necesidades inmediatas sociales y personales. Estas evaluaciones de Epicuro y Zenón han dejado de tener valor a la luz de la investigación en curso, que ha subrayado su relación y reacción respecto a la tradición académica y peripatética. La historia de la filosofía griega tiene más que enseñarnos sobre el estoicismo y el epicureísmo de lo que podemos aprender de la especulación sobre los disturbios del mundo helenístico.

La filosofía fundada por Epicuro llevó el sello de su personalidad a través de toda su historia. Para Lucrecio, que escribió doscientos años más tarde, Epicuro es *deus,* un «dios» (por ej. 5, 8), y tal veneración a su fundador era característica entre los epicúreos. Su base era la creencia de que Epicuro, al socavar la superstición y el miedo a la muerte, podía ser llamado «salvador» de la humanidad. La potencia de este mensaje hasta tan tarde como 200 d. C. es probada elocuentemente por la inscripción de Diógenes encontrada en 1884 en Enoanda, en el centro de Turquía. Diógenes fue un epicúreo ferviente, que deseó que sus compatriotas pudieran leer los detalles de esa filosofía, y se las arregló para que su versión de los mismos fuera inscrita en un muro de piedra para que todos la vieran.

Epicuro fue un ciudadano ateniense, pero sólo a la edad de treinta y cuatro años tomó residencia permanente en el Ática. Por esa época ya había atraído a seguidores en Mitilene y Lámpsaco, y en 307/306 a. C. estableció su hogar permanente en una pequeña propiedad entre Atenas y el Pireo. Conocida como el Jardín, el hogar de Epicuro, que compartía con sus seguidores más próximos, siguió siendo el centro de los epicúreos tras su muerte y dio nombre a su filosofía.

En la fuerza de su personalidad, y el afecto que inspiró a sus amigos, Epicuro se parece a Sócrates más que cualquier otro filósofo griego. Pero su meta de liberación del dolor físico y mental *(ataraxía)* difiere radicalmente de la insistencia socrática en la virtud moral como bien verdaderamente humano [13]. Sócrates no desarrolló formalmente su filosofía en escritos y evadió cualquier

[13] Para Epicuro todo placer es idéntico al bien, y el mayor placer o bien es liberarse del dolor, p. ej., *Carta a Meneceo,* 128, 132.

afirmación sobre el conocimiento de los trabajos físicos de la naturaleza. Epicuro fue un escritor prolífico (Diόg. Laerc., 10, 26) que se propuso proporcionar una explicación completa del mundo. Por su recurso a los átomos y al vacío como entes últimos Epicuro ofreció un relato estrictamente mecánico de los fenómenos. Los dioses, en su filosofía, no tienen papel que representar en los procesos ordinarios de la naturaleza. El hombre es un compuesto no permanente de átomos, y su felicidad depende de la tranquilidad de la mente, que sólo puede proporcionar una comprensión adecuada de la naturaleza.

Epicuro renunció a la educación tradicional griega y en un fragmento de una *Carta a Pitocles* dice a su discípulo que «flete el barco y huya de toda *paideia*» (cultura) [14]. Lucrecio, el mayor escritor epicúreo, es un hombre notablemente entendido en literatura griega, y Filodemo, además de escribir sobre retórica y poesía, fue un notable epigramatista. Pero la actitud oficial del epicureísmo hacia la literatura, especialmente la poesía, parece que fue negativa (Cic., *De fin.*, 1, 72). Sólo hay una cita de un poeta en la obra conservada de Epicuro (*Carta a Meneceo,* 126, de Teognis).

Pero desde el punto de vista estrictamente literario, sin embargo, Epicuro no es una figura sin importancia. Aunque sólo poseemos una pequeña fracción de sus escritos, el material es suficiente para mostrar que su presentación de la filosofía estaba relacionada de una manera de lo más interesante con las necesidades de los distintos oyentes. Su principal obra *Sobre la naturaleza* ocupaba treinta y siete libros (rollos de papiro). Ninguno de ellos se ha conservado completo, pero fragmentos sustanciales de muchos rollos carbonizados fueron descubiertos por los primeros excavadores de Herculano a mediados del siglo XVIII. Los papiros de Herculano se han hecho más accesibles en años recientes y sirven para un estudio cuidadoso [15]. Son los únicos textos conservados de Epicuro en los que presenta sus opiniones por extenso. Muchas evaluaciones de su filosofía han estado basadas en materiales en los que está resumiendo o simplificando doctrinas centrales, o en fuentes secundarias como Lucrecio. Estos datos podían, y a menudo así fue, dar la impresión de que el sistema mismo carecía de sofisticación filosófica.

El estudio de los textos de Herculano ha avanzado mucho la refutación de esta afirmación sobre Epicuro. *Sobre la naturaleza* parece haber sido un tratamiento sistemático de física y cosmología, epistemología, psicología, y quizá ética [16]. Las dificultades de trabajo sobre este material no son sólo paleográficas. El griego de Epicuro es personal tanto en vocabulario como en gramática. Es capaz de escribir claramente e incluso con elegancia, pero el estilo de *Sobre la naturaleza* es extraordinariamente libre y las ideas a menudo oscuras.

[14] Arrighetti, 1973, 89.

[15] En 1970 el gobierno italiano estableció un *Centro Internazionale per lo studio dei papiri Ercolanesi* bajo los auspicios de la Universidad de Nápoles. Publica un periódico anual, *Cronache Ercolanesi.*

[16] Sedley, 1974.

También hace uso de vocabulario técnico, muchos de cuyos componentes aún no han sido entendidos apropiadamente.

Si, como parece seguro, Epicuro escribió *Sobre la naturaleza* para la lectura y estudio por sus colaboradores más cercanos, ello avanza un poco la explicación de la oscuridad del escrito. Es razonable comparar esta obra con los tratados técnicos de Aristóteles, que no estaban pensados para un público amplio. Tenemos la impresión de que Epicuro utiliza, al menos para sus pretendidos lectores, una jerga filosófica aceptable. Pero, con todo su griego enmarañado, los fragmentos de *Sobre la naturaleza* tienen cualidades compensatorias además del interés de su contenido. Ofrecen al lector una presentación dinámica de problemas e ideas, y a veces consiguen conferir la inmediatez de la vida filosófica en el Jardín. Éste es un rasgo del libro 28, que, aunque no es un diálogo formalmente, registra en segunda persona algunas opiniones sobre el lenguaje mantenidas por Metrodoro, el principal seguidor de Epicuro, y la reacción de Epicuro hacia ellas.

Epicuro tuvo muchos partidarios en distintas partes del mundo griego. Mantuvo correspondencia con ellos, y Diógenes Laercio puso como apéndice de su *Vida y Doctrinas de Epicuro* tres cartas que consisten en sumarios de su filosofía. La más larga y detallada de éstas, *A Heródoto,* es el texto epicúreo conservado más importante. Proporciona un «epítome de todo el sistema» para «aquéllos incapaces de trabajar en detalle a través de todo lo que ha escrito sobre la naturaleza» (Diόg. Laerc., 10, 35, tr. al ingl. Bailey, 1926). La *Carta a Meneceo,* que es el más claro de todos los escritos largos de Epicuro, da un resumen de la doctrina ética; astronomía, cosmología y meteorología son el tema de la *Carta a Pitocles.* Es imposible decir cuántos filósofos además de Platón ya habían utilizado la carta como medio de escribir filosofía. Muchas de las cartas de Epicuro, tal como las conocemos por fragmentos, enviaban recuerdos y noticias a sus amigos. Las cartas filosóficas eran un medio de mantenerles al tanto de sus doctrinas.

En estas cartas observamos el deseo de Epicuro de diseminar su filosofía y reducirla a lo esencial. Pero no se contentaba con este grado de simplificación. A Diógenes Laercio debemos también la conservación de cuarenta *Doctrinas principales,* un conjunto de breves afirmaciones, del que podemos seleccionar dos ejemplos: «La muerte no es nada para nosotros; porque lo que se ha disuelto es insensible, y lo que es insensible no es nada para nosotros» (2). «El hombre justo es el más libre de turbación, el hombre injusto nada en la mayor de las turbaciones» (17). Como muestran estos pasajes, Epicuro era bastante capaz de escribir en un estilo sentencioso, aforístico, y cabe poca duda de que tales afirmaciones estaban destinadas a ser aprendidas de memoria. Otro conjunto de ochenta y un aforismos, que incluye varias de las *Doctrinas principales,* fue descubierto en un manuscrito del Vaticano.

Se han de encontrar por tanto tres formas de estilo filosófico en la obra conservada de Epicuro. Si supiéramos más sobre sus escritos perdidos ésta po-

dría resultar una descripción demasiado simple. No es sorprendente que sean los aforismos los que encontramos más frecuentemente en escritores posteriores, a veces traducidos al latín, como en muchas de las tempranas *Cartas morales a Lucilio* de Séneca.

Como escritor, Epicuro está en su mejor momento en los aforismos y en la *Carta a Meneceo*. Tiene un agradable don para la metáfora: «la amistad baila en torno al mundo, proclamando que todos nos despertemos para la felicidad» *(Sent. Vat.,* 52). «Debemos disponernos a liberarnos de la prisión de los negocios y la política» *(Sent. Vat.,* 58). En las cartas consigue admirablemente conferir la elegante sencillez de la ética epicúrea. Su tono es positivo, optimista, incluso alegre, y podemos entender bien cómo la alegría y la amistad, para Epicuro y sus seguidores, podían ser materias de experiencia constante así como temas de discurso filosófico.

Poco sabemos de los escritos de los epicúreos durante los siguientes doscientos años, pero desde la primera mitad del siglo I a. C. tenemos fragmentos sustanciales de la obra de Filodemo. Ya hemos hecho referencia (pág. 674) a Herculano y los papiros carbonizados de Epicuro que se encontraron allí. Es casi seguro que esas obras de Epicuro pertenecieron a Filodemo y formaron, junto con los otros papiros de Herculano, parte de su propia biblioteca. Filodemo pasó sus últimos años como maestro de epicureísmo en Herculano. Allí se hizo amigo de L. Calpurnio Pisón, el rico político cuya administración de Macedonia fue duramente atacada por Cicerón en dos discursos *(De prov. cons.* e *In Pisonem).* Cicerón se refiere a un *Graecus quidam,* un filósofo y poeta epicúreo, que era amigo íntimo de Pisón *(Pis.,* 28, 68-72). No puede haber duda de que se refiere a Filodemo, y es muy probable que Pisón le hizo residente permanente en su propia villa.

Esto explica el hecho de que la mayoría de los rollos de libros descubiertos en Herculano sean los escritos del mismo Filodemo. Es de lo más improbable que fueran «publicados» en alguna cantidad. No aparecen citas sobre él en escritores posteriores, y podemos concluir que la obra de Filodemo, como la de la mayoría de los epicúreos, se divulgó en un pequeño círculo de conocidos, haciéndose quizá algunas copias para distribuirlas entre los epicúreos de otros lugares.

Antes de estudiar algunos de sus escritos filosóficos, hay que decir algo sobre Filodemo como poeta. En la conservación de treinta y cinco epigramas que se le atribuyen tenemos que dar las gracias no a una erupción volcánica y a la excavación moderna, sino a las Antologías Palatina y Planudea compiladas en la Edad Media. No hay razón para dudar de que el autor de la mayoría de esos poemas cortos en dísticos elegíacos sea Filodemo de Gádara. *Ant. Pal.,* 11, 44, está dirigido a Pisón, invitando al mecenas del poeta a una cena sencilla para celebrar el aniversario de Epicuro, una conmemoración mensual tradicional entre los epicúreos. Más aún, Cicerón, en su mención al griego que debe ser nuestro Filodemo, dice que *poema facit ita festiuum, ita concinnum, ita*

elegans, nihil ut fieri possit argutius, «escribe un poema tan ingenioso, tan pulido y elegante que nada podría ser más brillante» *(Pis.,* 28, 69). Es éste un comentario irónicamente generoso, pero no inmerecido, sobre los epigramas conservados. Filodemo es uno de los escritores griegos destacados de poesía ligera erótica. Desde luego es ingenioso, como muestra en los versos que juegan con su nombre, «amante del pueblo» *(demos),* donde observa con creciente ironía que ha amado a cuatro muchachas llamadas Demo. Algunos de sus poemas dan una nota romántica y casi tierna. Ninguno es crudamente procaz o hiriente como algunos otros ejemplos del género. Dos o tres parecen genuinamente autobiográficos; habla de sí mismo como un hombre canoso de treinta y siete años *(Ant. Pal.,* 11, 41) que tendría que estar concluyendo su «locura» amatoria, y luego expresa su deseo de una vida más sencilla con una esposa domesticada *(Ant. Pal.,* 11, 34).

El epigrama erótico estaba bien establecido en tiempos de Filodemo, y muestra que es un maestro consumado en el género. Sus obras en prosa son llamativamente distintas. Frecuentemente exhiben las enmarañadas cualidades del peor Epicuro, y sólo podemos concluir que la elegancia literaria era la última cualidad que se esperaba de los escritos técnicos en aquella época. Se conserva bastante de otros escritores para demostrar que esto no era específico de los epicúreos, pero el estilo en prosa y el lenguaje de los tratados técnicos han sido tan poco estudiados que es extremadamente difícil hacer afirmaciones comparativas. La mayor parte de nuestras normas para evaluar la prosa griega proceden de escritores cuyo estilo es poco seguro y artificial. En un escritor como Filodemo quizá estemos leyendo el equivalente antiguo de lo que llamaríamos libros de texto académicos desaliñados. También habría que tener en cuenta que sus propias opiniones retóricas, y las de los epicúreos en general, favorecían un uso *natural* del lenguaje [17]. Pero la «naturaleza» difícilmente justifica la oscuridad que encontramos en gran parte de Epicuro y Filodemo.

Las dos obras de mayor interés literario son la *Retórica* y el libro quinto de *Sobre los poemas.* Ambas, en la forma que se conservan, son principalmente una polémica contra teorías críticas existentes, pero algunas veces surge también algo de la posición de Filodemo. En su *Retórica,* Filodemo acepta que hay un «arte retórico», pero niega categóricamente que tenga nada que ver con la habilidad política. El objetivo de la retórica es la *epideixis* —exhibición verbal— y la «disposición de los discursos» (I, 122, 25 - 136, 20). Esto rechaza la oratoria judicial y forense —los otros dos géneros de Aristóteles (véase página 578 y sig.)— como «arte». Filodemo, como epicúreo, afirma que la oratoria forense es peligrosa para el que la practica. Gran parte de su tratado está ocupado por la insistencia en la distinción entre un verdadero filósofo y un retóri-

[17] Estudio general de De Lacy, 1939. Para la teoría lingüística de Epicuro y su relación con otros aspectos de su filosofía, véase Long, 1971.

co. La belleza del discurso, argumenta, pertenece a los filósofos, cuyo lenguaje, en cuanto que es natural, no necesita artificios.

Sólo el libro quinto del tratamiento por Filodemo de la poesía se ha conservado en una forma extensa. Es una obra mucho más gratificante que la *Retórica* y contiene alguna información útil sobre la teoría crítica de otros escritores —quizá, primero, Neoptólemo de Pario que influyó sobre Horacio en su *Ars Poetica;* más tarde, desde luego, el estoico Aristón de Quíos y el gramático Crates de Pérgamo, que fue muy influenciado por los estoicos [18]—. Filodemo argumenta que los tratados técnicos sobre la poesía son de poco valor. No es útil, mantiene, establecer una lista de cualidades que debe poseer un buen poema (27, 25 y sigs.). Lo que importa es más bien el conjunto del poema, que no habría que delimitar por un proceso de disección. Más aún, la poesía no tendría que ser valorada por su utilidad moral o fáctica. Si los hermosos poemas demuestran ser beneficiosos no es por ser poemas por lo que tienen este efecto (29, 18 y sigs.). Ni es un poema inferior porque represente lo puramente imaginario, más que lo real (4, 6 y sigs.). A veces Filodemo parece estar creando un concepto de «arte por el arte», y se le ha mencionado como precursor de los teóricos estéticos del siglo XIX [19]. Pero es difícil encontrar datos firmes en su obra sobre algo que se parezca a una teoría general de la literatura. Hay pocos indicios de que los poetas mismos se vieran influidos por su teoría crítica, y los críticos posteriores procedieron con principios que él había rechazado. Se puede hacer una defensa más cimentada de la influencia de sus *Epigramas* y su tratado *Sobre la muerte,* especialmente en Horacio [20].

3. LA ESTOA Y LOS ESCRITORES ESTOICOS

A diferencia de Epicuro, Zenón, el fundador del estoicismo (h. 333-261 a. C.), no era griego, sino fenicio. Llegó a Atenas, quizá como mercader como su padre, desde Citio en Chipre sobre 311 a. C. Durante los diez años siguientes estudió con muchos de los principales filósofos de la época, especialmente el director de la Academia, Polemón. Entonces empezó a enseñar como filósofo por cuenta propia. La *Stoa Poikile* (Columnata Pintada), que él y sus seguidores frecuentaban, estaba junto al ágora ateniense, y así desde sus principios el estoicismo se asoció a la vida pública de la ciudad.

Las ideas centrales del estoicismo son una parte tan familiar de la tradición intelectual de Occidente que no necesitamos hacer aquí un resumen detallado.

---

[18] Todos ellos son estudiados por Jensen en apéndices a su edición, 1923. Argumentó más tarde que la primera sección trataba no de Neoptólemo, sino de Heraclides Póntico, pero su opinión original es defendida por Brink, 1963, 48-74.

[19] Esto fue argumentado por extenso por Rostagni, 1955, I, 356-446.

[20] Cf. Gigante, 1969.

Fue el estoicismo más que cualquier otro sistema del pensamiento griego el que influyó en la literatura romana y en su cultura, y los Padres Cristianos incorporaron tanto el estoicismo como el platonismo a su interpretación de las enseñanzas de la Iglesia. La concepción estoica del mundo, en la que todos los acontecimientos son explicables en último término como actividades del *Logos* divino, proporcionaba un marco al pensamiento moral que podía acomodarse a muchas actitudes establecidas. La ética estoica, aunque contiene rasgos originales, tiene mucho en común con las ideas socráticas, platónicas y aristotélicas. A diferencia de Epicuro, los estoicos encontraron una manera de interpretar a los dioses olímpicos en su forma tradicional como referencias alegóricas a fenómenos divinos. Pero su insistencia en una deidad única y omnipresente o *Logos* dio a los cristianos una doctrina pagana ante la que podían reaccionar con cierta simpatía. Sin centrarse estrechamente en los valores de la *polis* griega, el concepto estoico de la naturaleza humana y su perfectibilidad podía ser atractivo para hombres y mujeres de todas las nacionalidades y categorías sociales. En este aspecto la ética de Zenón tendía al establecimiento de una cultura mediterránea común. Era una filosofía que podía seguir un esclavo, pero no ofrecía una transformación radical del mundo. Las virtudes de un estoico son todas interiores —estados virtuosos de la mente, que son estrictamente independientes de los asuntos externos—. Lo que un presunto estoico buscaba cambiar no era el mundo sino a sí mismo.

El idealismo moral fue la plataforma más poderosa de la Estoa a lo largo de la historia. Pero los estoicos contribuyeron de manera importante a la vida intelectual en general. Bajo Crisipo, la lógica estoica se convirtió en un sistema altamente desarrollado, cuyos logros sólo han sido reconocidos en años recientes [21]. Su física, aunque ruda en algunos aspectos, contiene ideas que están más cerca que Aristóteles de las teorías modernas [22]. Algunos estoicos tuvieron también un papel importante en el desarrollo de la lingüística y el estudio retórico.

El desarrollo histórico de la filosofía estoica es un tema complejo. Desde la época de Zenón hasta Posidonio (muerto h. 50 a. C.) el sistema experimentó un considerable refinamiento y modificación, gran parte de los cuales se debe a la obra de Crisipo (muerto entre 208/204 a. C.). Nuestro conocimiento de la Estoa a través de todo este período depende de citas y resúmenes de escritores posteriores, aumentado con unos pocos fragmentos de papiros. Es sólo a partir del siglo I d. C. en adelante cuando poseemos una obra sustancial de los estoicos de primera mano. Por esta época el estoicismo había dejado de ser un sistema filosófico en desarrollo y los últimos estoicos, cuya obra se conserva, no eran pensadores originales. Dos de ellos, sin embargo, Epicteto y Marco Aurelio, son de gran interés, y debemos decir algo sobre su obra tras un estudio de los primeros escritores estoicos.

---

[21] Mates, 1953; Frede, 1974.

[22] Sambursky, 1959.

Demasiado poco se sabe sobre Zenón que justifique cualquier comentario general sobre su estilo filosófico. Su obra más famosa fue su *Politeia (República)*, donde argumentaba que una sociedad de los sabios no necesitaría las instituciones convencionales de la *polis* griega. Su rechazo de conjunto de templos, tribunales, dinero y posiblemente matrimonio, fue influido por los cínicos, y los estoicos posteriores fueron menos utópicos en su teoría política. En otras obras Zenón estableció principios generales que fueron desarrollados por sus sucesores, que también compartieron su interés por la literatura. Zenón en persona escribió sobre Homero, afirmando que sus poemas eran bastante intachables cuando argumentaban que Homero mismo distinguía entre «verdad» y «opinión» (*SVF*, 1, 274). Haya o no que llamar a esto «alegorizante», los estoicos en general encontraron que era posible leer alusiones a su propia posición filosófica en la obra de los poetas [23].

El sucesor de Zenón como director de la Estoa fue Cleantes (muerto en 232 a. C.), que llegó a Atenas desde Aso, cerca de la antigua ubicación de Troya. Nueve de sus fragmentos están en versos hexamétricos o yámbicos, y el más largo de éstos, el *Himno a Zeus*, es la afirmación estoica más elocuente sobre teología y ética. En treinta y cinco versos, que beben mucho en el lenguaje poético tradicional y la filosofía de Heráclito, Cleantes expresa el poder y beneficencia de Zeus, «señor de la Naturaleza, que es el timonel legal de todas las cosas». El poema representa todas las cosas como sometidas a Zeus, «salvo lo que el mal lleva a cabo en su locura». Cleantes concluye con una plegaria, «rescata a los hombres de la mísera ignorancia», y una promesa de que a cambio los hombres honrarán a Zeus con sus alabanzas.

La mayor parte de la obra de Cleantes estaba en prosa, pero en beneficio de la «claridad» intercalaba versos de vez en cuando (Sén., *Epist.*, 108, 9-10). Mantuvo que la poesía se adecuaba mejor que la prosa a la expresión de la verdad sobre la naturaleza de los dioses (*SVF*, 1, 486).

Cleantes es un personaje atractivo y el único de los estoicos primitivos que mantuvo serias pretensiones de logro literario. Le sucedió Crisipo de Solos en Cilicia, cuyos dones como filósofo no fueron igualados por la elegancia o la fluidez a la hora de escribir [24]. Crisipo no compuso poesía, pero era muy dado a las citas, especialmente de Homero y los trágicos, como medio de reforzar sus propias opiniones. Su energía intelectual fue prodigiosa, y más que cualquier otro estoico, fue responsable del desarrollo sistemático de la filosofía en una forma que siguió siendo ortodoxa durante los siguientes cuatrocientos años. Aunque muy poco de la obra de Crisipo se conserva en una forma sin modificar, la mayor parte de los resúmenes de los manuales filosóficos del estoicismo que se registraron por parte de escritores posteriores (por ej., Ario Dídimo y Estobeo) dependen probablemente de él. Es probable que estos libros

[23] Pfeiffer, 237 y sigs.

[24] Sandbach, 1975, 112-14.

fueran estudiados por filósofos hasta el siglo II d. C., pero la mayoría de ellos debieron de ser demasiado técnicos para que haya existido un número muy grande de copias [25].

De los primeros estoicos deben mencionarse brevemente tres personajes más. Diógenes de Babilonia, el sucesor de Crisipo, es especialmente conocido por su obra sobre gramática, retórica y música. Es posible que sea el que añadiera a las cuatro virtudes de estilo establecidas por Teofrasto la «brevedad» (véase pág. 670), y fue altamente crítico con respecto a la retórica contemporánea. Diógenes visitó Roma, con otros filósofos, en 155 a. C., y a partir de esta fecha la filosofía empieza a tener un papel significativo en la cultura romana. Gran parte del temprano éxito de la filosofía en Roma se debió a Panecio de Rodas (h. 185-109 a. C.), que fue un estrecho colaborador durante varios años de Escipión Emiliano. Las opiniones de Panecio están especialmente bien conservadas en la adaptación de su obra *Sobre lo adecuado* hecha por Cicerón en su *De officiis*. Insistió en la necesidad de desarrollar la teoría moral estoica de una manera que fuera prácticamente útil para aquellos que «avanzaran» por el camino hacia la virtud. Los escritos de los estoicos posteriores muestran más humanidad y tolerancia de las que encontramos en Crisipo, y gran parte de ello se debe a la influencia de Panecio.

Aún más lamentable que la pérdida de la obra de Panecio es el hecho de que se conserve tan poco de la de Posidonio (h. 135-50 a. C.). Sirio establecido en Rodas, Posidonio hizo originales contribuciones al estoicismo, especialmente en el campo de la ética y la psicología. Pero estuvo lejos de ser un típico filósofo de su época. Gran parte de su interés era por la historia y la geografía, y aún es un tema controvertido hasta dónde su obra en estos campos estaba pensada para vincular con el estoicismo los estudios científicos. La historia de Polibio acaba en 146 a. C. y Posidonio continuó la historia de Roma y de su expansión. Como historiador, parece que puso un énfasis particular en consideraciones geográficas y étnicas. Probablemente menos analítico que Polibio, Posidonio se supone que escribió con un estilo más colorista. El fragmento histórico más largo proporciona un vivo relato de un filósofo ansioso de poder y desacreditado —Atenión— que convenció a los atenienses de que se opusieran a Roma en las Guerras Mitridáticas [26]. Otros escritores, especialmente Estrabón, fueron profundamente tributarios de Posidonio, pero la extensión de su influencia general es difícil de establecer con alguna precisión.

Epicteto (h. 50-120 d. C.) y Marco Aurelio (121-180 d. C.) —el uno nacido esclavo, el otro elegido emperador— son los dos estoicos cuya obra nos es más accesible. Sin embargo, ninguno de ellos fue un escritor profesional. Debemos nuestra información sobre la filosofía de Epicteto a uno de sus discípulos, Flavio Arriano, el historiador de Alejandro Magno. En su carta introductoria de dedicatoria a Lucio Gelio, Arriano escribe:

[25] Sobre el conocimiento por Plutarco de los escritos de Crisipo, cf. Babut, 1969.

[26] Edelstein-Kidd, F253.

> Ni compuse yo los *Discursos de Epicteto* tal como uno compondría obra semejante, ni los di al público yo mismo, que no pretendo haberlos compuesto. Mas, cuanto le oía hablar, eso mismo traté de conservarlo para mí, copiándolo, en cuanto era posible, palabra por palabra... Son, pues, ellos, claro está, tales como los que uno de repente diría a otro, no como los que para ser leídos posteriormente acaso compusiera (trad. de P. Jordán de Urríes).

Parece que los *Discursos* confirman esta afirmación de Arriano. Su propio estilo como escritor es bastante distinto del de su registro de Epicteto, cuya lengua no es la literaria del Ática, sino la *koiné*. Sin embargo, se ha argumentado que la contribución del propio Arriano fue de hecho tan grande que los *Discursos* tendrían que ser considerados como composición suya, de manera análoga a las *Memorias de Sócrates* de Jenofonte, un modelo sugerido en otro lugar por el propio Arriano [27]. Desde luego su estilo de los *Discursos* tiene precedentes literarios, pero incluso admitiendo el artificio de Arriano, parece mejor continuar tratándole como el publicador de Epicteto que como su intérprete o hagiógrafo. Así, tenemos todas las razones para hablar de esta obra como si fuera de Epicteto, aun cuando no fuera su propia composición literaria.

La colección de Arriano se compone de 95 cortas conferencias o sermones, y el *Encheirídion (Manual)*, que reúne 53 extractos de los *Discursos* como resumen de las enseñanzas morales de Epicteto. Aunque conocidos como los *Discursos*, la obra de Epicteto estaría mejor titulada con su nombre griego, *Diatribas*, pues pertenece a una tradición de predicación popular sobre temas morales que algunos otros filósofos estoicos utilizaron, y que comenzó con los cínicos en el siglo III a. C. (véase pág. 686).

La materia temática de la obra de Epicteto se limita en general a la ética. Estoico comprometido él mismo, tiene una habilidad inmensa para expresar el dominio personal y la humanidad de la forma de vida estoica. Ningún moralista antiguo, quizá ningún escritor de período alguno, ha extendido su doctrina na con un fervor mayor y más sentimiento personal. Epicteto conocía la esclavitud, e insiste constantemente en esa zona de la vida en que todos los hombres son libres, las actitudes mentales. Sus *Discursos* abundan en anécdotas y conversaciones imaginarias; su estilo es vivo e informal. He aquí dos ejemplos:

> Recuerda que eres un actor en una obra, cuyo carácter está determinado por el dramaturgo; si él desea que la obra sea corta, es corta; si larga, es larga... Es cuestión tuya representar admirablemente el papel que se te asigna; pero la selección de ese papel corresponde a otro [e. d., a Dios] *(Ench.*, 17).

> Estos dos principios, en efecto, deben estar a la mano: que fuera del albedrío, nada es ni bueno ni malo, y que no hay que ir delante de los acontecimientos, sino seguirlos.

[27] Wirth, 1967.

> «No me debía haber tratado así mi hermano.» No, pero eso él lo verá. Yo, de cualquier modo que me trate, por mi parte, cumpliré con él como es debido *(Disc.,* 3, 10, 18-19).

El emperador Marco Aurelio era demasiado joven para haber conocido a Epicteto, pero agradece a un amigo el haberle hecho conocer su obra (1, 7). Como solaz de las preocupaciones de su cargo y como medio de autoexhortación Marco Aurelio escribió una serie larga de *Meditaciones,* cuyo título, en nuestros manuscritos, es «A él mismo». Es improbable que Marco Aurelio tuviera ninguna intención de publicar sus pensamientos en forma de libro, y sigue siendo un misterio cómo llegaron a transmitirse a la Edad Media. P. A. Brunt ha llamado a las *Meditaciones* «diario espiritual» [28], y desde luego son únicas en la literatura antigua.

La primera lengua de Marco Aurelio era el latín, pero como la mayoría de los romanos cultos hablaba griego fluido, y ésta era la lengua natural que se escogía para las reflexiones filosóficas. Las *Meditaciones,* probablemente compuestas en los últimos años de Marco Aurelio, están divididas en doce libros. El primero se compone de diecisiete expresiones de gratitud a amigos, conocidos y a los dioses, cada una introducida por la palabra «De»: por ej., «De mi padre: gentileza...». Los libros restantes son demasiado variados en cuanto a estilo y tema para ser resumidos brevemente. Contienen homilías morales dirigidas a sí mismo, con constantes referencias al poder y propósito de la Naturaleza universal, el parentesco del hombre con la totalidad de las cosas, el paso del tiempo y el fluir de la vida. Algunos ejemplos:

> Por tanto, recorre este pequeñísimo lapso de tiempo obediente a la naturaleza y acaba tu vida alegremente, como la aceituna que, llegada a la sazón, caería elogiando a la tierra que la llevó a la vida y dando gracias al árbol que la produjo (4, 48, tr. R. Bach).
>
> ¡Cuántos hombres, que fueron muy celebrados, han sido ya entregados al olvido! ¡Y cuántos hombres que los celebraron tiempo ha que partieron! (7, 6).
>
> Cada cosa nació con una misión, así el caballo, la vid. ¿Por qué te asombras? También el Sol, dirá: «he nacido para una función» (8, 19).

Marco Aurelio utilizó el estoicismo como estructura para expresar sus propias reflexiones y creencias más que como un sistema que se dispusiera a exponer. Sus escritos a veces son poco más que apuntes y sentimientos morales convencionales. Pero gran parte del tiempo el lector toma conciencia de una personalidad fuerte y simpática.

Antes de concluir este corto estudio de los estoicos, debe decirse algo sobre la forma en que influyeron en la teoría literaria. Bajo el encabezamiento general de «dialéctica» incluyeron el estudio teórico del lenguaje y, en particular,

[28] Brunt, 1974, 1.

de la gramática (Diόg. Laerc., 7, 43-44, 55-62). Su análisis de tiempos, inflexiones de nombres y adjetivos y partes de la oración fue quizá el mayor logro de la gramática griega. Gran parte del crédito de esta labor se debe a Diógenes de Babilonia, y la influencia estoica sobre el más antiguo manual de gramática que se conserva, el de Dionisio de Tracia (siglo II a. C.) es muy fuerte [29]. Los nombres que aún utilizamos para los tiempos y casos son en general equivalentes latinos de términos que acuñaron los estoicos. No es una exageración decir que establecieron los principios básicos de la gramática descriptiva tradicional.

Los estoicos definieron la gramática como «conocimiento del bien hablar en cuanto a los temas expresados en forma narrativa» (Diόg. Laerc., 7, 42). Las líneas principales de su sistema parecen heredadas de Teofrasto [30], pero los estoicos añadieron la «brevedad» como quinta virtud del buen estilo, y su interpretación de la «ornamentación» *(kataskeué)* era más evitar el lenguaje de tópicos que la sutileza o el artificio. Como oradores, los estoicos se preocuparon de la verdad llana del caso más que de inflamar las emociones del público [31]. Pero no ignoraron la estilística; las listas de «tropos» que encontramos en los escritores romanos sobre retórica probablemente se basaron en su obra [32].

4. ESCÉPTICOS, CÍNICOS Y OTROS FILÓSOFOS POST-ARISTOTÉLICOS

Al igual que el estoicismo y el epicureísmo, el escepticismo se desarrolló en el mundo helenístico. Como ya se ha mencionado (pág. 669), la Academia platónica adoptó el escepticismo desde la época de Arcesilao, en el siglo III a. C., y continuó en este camino durante los siguientes doscientos años. Pero Arcesilao y sus sucesores no fueron los primeros filósofos griegos que profesaron el escepticismo, aunque es posible que fueran los primeros en ofrecer una crítica rigurosa de todas las afirmaciones dogmáticas de certeza. Hasta qué punto fueron antecedidos o influidos por Pirrón de Élide (nac. h. 365 a. C.) es una pregunta que no tiene una respuesta precisa [33]. El escepticismo de Pirrón quizá era más un medio de alcanzar la tranquilidad *(ataraxía)* que una crítica teórica de la filosofía positivista. Es difícil separar su propia posición de la de los seguidores suyos, cuya metodología es registrada detalladamente por Sexto Empírico. Aunque no es un pensador original, Sexto Empírico es una fuente de

[29] Pfeiffer, 270.
[30] Kennedy, 1963, 293-95.
[31] Kennedy, 1963, 291-93.
[32] Barwick, 1957, 89 y sigs.
[33] La *Vida de Pirrón* de Diógenes Laercio (9, 61-108) incorpora indudablemente muchos materiales del pirronismo tardío. Para un breve estudio de los datos, que incluye referencias a estudios modernos, cf. Long, 1974, 75-88.

información de valor incalculable y aún despreciada sobre la filosofía helenística. Las principales características de su obra son argumentos a favor del escepticismo, y la crítica de las opiniones de otros filósofos desde el punto de vista del escéptico. Hace pocos intentos de utilizar artificios literarios, que serían bastante incompatibles con el vocabulario técnico y la estructura lógica de su obra [34].

Sin embargo, algo de la filosofía de Pirrón puede recuperarse de los fragmentos de Timón de Fliunte. Timón (h. 320-230 a. C.), al que no hay que confundir con el misántropo, fue especialmente conocido en la Antigüedad por sus *Sílloi,* «versos estrábicos», un poema hexamétrico en tres libros, que satirizaba a toda la gama de filósofos «dogmáticos» desde Tales hasta los estoicos, epicúreos y académicos de su época. El poema tiene un estilo heroico burlesco, con extensa parodia de Homero, e incluía a filósofos que hacían batallas verbales unos con otros (libro 1, escrito como narración) y probablemente un viaje al Más Allá (libro 2, escrito en forma dialogada), modelado sobre la *Odisea,* XI, donde Timón, guiado por Jenófanes, hacía preguntas a éste sobre las sombras de los filósofos. Las dudas de Jenófanes sobre el conocimiento humano fueron interpretadas por escritores posteriores como el principio del escepticismo filosófico (véase págs. 275 y sigs.). Ello explica la privilegiada posición que mantiene, junto con Pirrón, en la obra de Timón. Al seguir a Jenófanes, el primer escritor de *Sílloi,* Timón indicaba un homenaje a su predecesor.

Otro poema de Timón con el extraño título de *Indalmoí,* «Imágenes», probablemente apuntaba a la naturaleza ilusoria del conocimiento. En esta obra, que fue escrita en elegíacos, y en sus otros escritos, que incluían ensayos en prosa y teatro, se puede suponer que Timón publicaba la filosofía de Pirrón. La combinación de humor o sátira y filosofía popular fue una de las características de la literatura cínica, y Pirrón, igual que Timón, tiene cierta afinidad con los cínicos.

Los cínicos nunca constituyeron una escuela filosófica en sentido formal. Pero tienen cierta importancia literaria, especialmente por su influencia en la forma y en el elemento moralizante de la sátira romana. Los orígenes del cinismo retroceden hasta Diógenes de Sinope, un contemporáneo de Aristóteles. Diógenes es un personaje que suscitó leyendas tan rápidamente, así como anécdotas apócrifas, que su propia vida y sus logros no son fáciles de delimitar con la menor medida de exactitud. Si escribió los diálogos y tragedias que se le atribuyen (Diόg. Laerc., 6, 80), no sabemos nada de su contenido. Pero es seguro decir que causó un impacto extraordinario en sus contemporáneos. Sus actos excéntricos estaban calculados para chocar y sacar a la gente de la aceptación complaciente de las actitudes convencionales. Parece que Diógenes en esencia fue un predicador apasionado de un estilo de vida que ignora-

---

[34] Janáček, 1948, ha observado interesantes diferencias estilísticas entre *Perfiles del pirronismo* y *Contra los profesores.* Esta última obra tiene un vocabulario más rico y un estilo periódico más desarrollado.

ba la riqueza, la categoría social y otros bienes convencionales. Lo que le importaba era una sola cosa, la utilización apropiada de la razón humana, y la alternativa inflexible, «Razón o una soga», probablemente refleja la naturaleza mordaz y memorable de su propio recorrido vital [35].

Por sus enseñanzas y ejemplos Diógenes atrajo a seguidores, de los cuales el más significativo fue Crates de Tebas (h. 365-285). Como Diógenes, dedicó su vida a la sencillez rigurosa, y la influencia que ejerció sobre Zenón de Citio nos dice mucho sobre su inteligencia moral. El cinismo degeneró fácilmente en el culto a la pobreza, las posturas morales y el exhibicionismo insincero, pero sus mejores practicantes fueron lo más cercano en la Antigüedad a los frailes mendicantes.

Crates popularizó los principios de Diógenes en breves poemas elegíacos llamados *Paígnia*, «bagatelas». Expresaban serios puntos morales con un estilo vivo y satírico, insistiendo en el valor de la sencilla vida virtuosa y contrastándola con el lujo. Todo ello se convirtió en tema de repertorio de la literatura cínica. Parece que Crates adaptó fácilmente o parodió la obra de famosos poetas, incluso Homero (cf. fr. 6) y que también escribió tragedias, de las que se conservan dos fragmentos. Uno de éstos establece un contraste satírico entre el alto valor que la gente concede a los cocineros, aduladores y alcahuetes y la poca estima de la que disfrutan médicos, consejeros y filósofos (fr. 13). El otro dice que si el hambre y el tiempo no logran acabar con la pasión erótica, siempre le queda a un hombre ahorcarse (fr. 14).

En el siglo III a. C. hubo más poetas cínicos. Cércidas de Megalópolis expresó sentimientos morales en *Meliambi*. Eran éstos breves poemas líricos cuyo contenido era conversacional y satírico [36]. Los fragmentos son lo suficientemente sustanciosos como para dar una idea del estilo de Cércidas, así como de sus temas. Argumentaba que la desigual distribución de la riqueza arroja dudas sobre la providencia divina (fr. 1a) y adaptó o transformó pasajes muy conocidos de los poetas tradicionales. El fr. 3 es autobiográfico y expresa la tranquilidad de la vejez. También se refiere nombrándolos a Zenón de Citio y a Esfero, otro estoico contemporáneo. El dialecto de los *Meliambi* es dórico literario, y contienen muchas palabras nuevas, especialmente adjetivos compuestos.

La primera literatura cínica conocida estaba escrita en verso. Pero la forma literaria principalmente relacionada con los cínicos fue la *diatriba*. Este término no tiene un sentido peyorativo en griego; su sentido propio es el de paso del tiempo, y ya en Platón puede utilizarse para un discurso o sermón. Los estoicos, Zenón y Cleantes, escribieron obras con este título y podemos suponer que eran breves homilías morales. Pero los ejemplos estoicos del género que

[35] Aun cuando ninguno de los dichos atribuidos a Diógenes (Diόg. Laerc., 6, 22-80) sea auténtico, lo cual es improbable, rara vez son banales y sirven para ejemplificar el ingenio cínico.

[36] Powell-Barber, 1921, 4 y sigs.

se conservan, los discursos de Epicteto registrados por Arriano (véase *supra*, pág. 682), sufrieron la influencia de la diatriba cínica, que probablemente fue desarrollada por primera vez por un joven contemporáneo de Zenón, Bión de Borístenes. Puede recuperarse cierta idea de la forma y contenido de las diatribas de Bión leyendo a otro escritor cínico, Teles, que probablemente vivió en la última parte del siglo III.

Teles bebió extensamente de otros escritores, especialmente Bión, al que se refiere con frecuencia. Los temas de sus diatribas son temas cínicos estándar —autosuficiencia, libertad de trastornos emocionales, desprecio del placer—. El estilo es sencillo y los puntos morales quedan claramente expuestos, pero Teles carece del ingenio y mordacidad por los cuales era principalmente conocido Bión (Diόg. Laerc., 4, 46-54). Horacio se refiere a la sátira cuando habla de un «hombre que extrae placer de los discursos de Bión y del sarcasmo» *(Epist.,* 2, 2, 60). Incluso más significativo para la sátira romana fue Menipo de Gádara, otro escritor cínico del siglo III a. C. Diógenes Laercio dice que carecía por completo de «seriedad» (6, 99) pero era considerado en general un exponente de *spoudogeloíon,* «seriedad combinada con risa» (Estrabón, 16, 2, 29). Los títulos de las obras de Menipo muestran que uno de sus temas era la burla de otros filósofos, seguido en ello mucho más tarde por Luciano. Su obra intercalaba prosa y verso y se convirtió en modelo de *Saturae Menippeae* de Varrón, *Satiricón* de Petronio y *Apocolocyntosis* de Séneca.

Parece que llegaron a su fin los desarrollos importantes y nuevos del estoicismo, el epicureísmo y el escepticismo, los tres sistemas filosóficos que surgieron por vez primera en el mundo helenístico, hacia el principio de la era cristiana. El escrito filosófico en griego sobre estos temas continuó existiendo durante los siguientes doscientos años, pero hay otros rasgos de la filosofía griega de esta época que requieren una breve mención. En primer lugar, se trata de una época que en algunos aspectos miraba más hacia atrás que hacia adelante, y esto viene indicado por la popularidad de los manuales que registran los principales principios de distintos filósofos. Los dos más notables de estos compiladores son Ario Dídimo (siglo I a. C.) y Aecio (siglos I-II d. C.) cuya obra fue extractada por el autor de los *Epitome* atribuidos a Plutarco y por Juan de Stobi (Estobeo, siglo V d. C.). Así por tercera mano podemos recuperar muchos perfiles de las posiciones adoptadas por filósofos helenísticos y posteriores cuya obra se ha perdido.

En segundo lugar, fue una época de eclecticismo. Los filósofos tomaban prestadas y adoptaban opiniones de escuelas rivales, y las marcas que distinguen a estoicos, platónicos y peripatéticos tendieron a difuminarse. Uno de los más notables de estos eclécticos fue Filón de Alejandría, un judío que representa la culminación de una larga tradición de erudición judía en Alejandría. Los judíos de Alejandría hablaban griego pero mantenían estrechas relaciones con Palestina. En los abundantes escritos de Filón somos testigos de una ex-

traordinaria síntesis de conceptos filosóficos griegos y de judaísmo. Filón no fue un usuario acrítico de la filosofía griega. Su utilización del término *logos,* por ejemplo, aunque influenciado por los estoicos, se refiere a la mente «incorpórea» de Dios, mientras que el *logos* estoico era corpóreo. Para Filón la filosofía griega proporcionaba un medio de interpretar acontecimientos y personas de las Escrituras alegóricamente. Este método de interpretación fue utilizado por él constantemente: así explica la creación del mundo con los términos del *Timeo* de Platón y afirma que esto era lo que Moisés quería decir en realidad. Filón utilizó gran parte de la terminología filosófica estándar de su época y estuvo muy familiarizado con una gran cantidad de escritos filosóficos griegos.

En tercer lugar, fue una época que ofreció un oído receptivo a la «literatura de la sabiduría», las autoridades espirituales y la elevación de la mente por encima del cuerpo. Éstas son algunas de las características del neopitagorismo, una escuela de pensamiento notablemente difícil de definir con precisión. Ya en el siglo III a. C. había una tradición de «escritos pitagóricos», compuestos en dórico literario, que pretendía registrar la vida y las doctrinas de Pitágoras que incluía incluso obras atribuidas a él [37]. La relación entre estos apócrifos y el revivir pitagórico (neopitagorismo) del siglo I a. C. está lejos de ser clara. En sus inicios, el neopitagorismo pertenece más a la religión y al ocultismo que a la filosofía. Pero en relación con la reanimación del interés por los diálogos de Platón, especialmente el *Timeo,* ayudó a preparar el camino para el último filósofo griego de significado destacado, Plotino.

La filosofía de Plotino es ostensiblemente una interpretación de Platón. Pero si los escritos de Platón eran su principal inspiración, Plotino, como sus inmediatos predecesores y sucesores, incorporó ideas de los estoicos y peripatéticos. Su filosofía es una «síntesis comprensiva» [38] y, no obstante, a la vez una representación altamente individual de la realidad y el lugar del hombre en el Cosmos. Plotino es a la vez un racionalista y un pensador religioso o místico, y la combinación de estas dos actitudes mentales, que tan frecuentemente se oponen una a otra, da a sus escritos un atractivo extrañamente católico. Expresan una visión intensamente espiritual, que puede apreciarse a muchos niveles, moral, religioso, intelectual y estético, pero que en esencia es una concepción unificada de todas las cosas como «emanaciones» de un solo poder inmaterial que trasciende en tal medida todo lo demás, que está más allá de toda descripción.

Los escritos *(Enéadas)* de Plotino son una serie de ensayos cortos en los que presenta su filosofía a través de la investigación de temas específicos, por ej., *Sobre el movimiento de los cielos, Sobre el destino, Sobre la eternidad y el tiempo.* El punto de partida de éstos es a menudo, como en Aristóteles, un problema que requiere solución *(aporía)* o las opiniones que otros, especial-

---

[37] Para los datos y explicación, véanse Thesleff, 1961 y 1965, y Burkert, 1961.

[38] Dodds, *OCD,* 727.

mente Platón, habían adoptado. Plotino escribió para su propio círculo filosófico, y la disposición de su obra actual se debe a su discípulo Porfirio. El título *Enéadas* quiere decir «colecciones de nueve», y Porfirio dio esta forma a la obra de Plotino disponiendo sus escritos en seis libros, cada uno de los cuales contiene nueve ensayos. Esta clasificación no corresponde en ningún sentido con la cronología de la obra de Plotino, que Porfirio registró en su *Vida de Plotino* (4-6). La disposición de Porfirio es a grandes rasgos conceptual: naturaleza humana, ética y estética son tratadas en *En.* 1, física y cosmología en *En.* 2 y 3, psicología en *En.* 4, y lógica y metafísica en *En.* 5 y 6. Pero cada *Enéada* contiene temas que se salen de estos límites.

Tanto el estilo como el pensamiento de Plotino son difíciles. Su forma de escribir es alusiva, a veces severamente comprimida, y «a menudo refleja la estructura irregular de las afirmaciones orales» [39]. Pero tiene una capacidad notable para expresar el ansia mística de evasión de la temporalidad y de todas las demás limitaciones de la existencia terrenal. He aquí un ejemplo:

> — ¿Y cuál es el modo? ¿Cuál es el medio? ¿Cómo va uno a contemplar una «belleza imponente» (Platón, *República,* 509 a 6) que se queda allá dentro, diríamos en su sanctasanctórum, y no se adelanta al exterior de suerte que pueda uno verla, aunque sea profano?
>
> — Que vaya el que pueda y la acompañe adentro tras dejar fuera la vista de los ojos y sin volverse a los anteriores reverberos de los cuerpos. Porque, al ver las bellezas corpóreas, en modo alguno hay que correr tras ellas, sino, sabiendo que son imágenes y rastros y sombras, huir hacia aquella de la que éstas son imágenes... no hay que realizarla a pie: los pies nos llevan siempre de una tierra a otra. Tampoco debes aprestarte un carruaje de caballos o una embarcación, sino que debes prescindir de todos esos medios y no poner la mirada en ellos, antes bien, cerrando los ojos, debes trocar esta vista por otra y despertar la que todos tienen pero pocos usan *(Enéadas,* 1, 6, 8).

[39] Dodds, *OCD,* 847.

XX

LA LITERATURA DEL IMPERIO

1. EL IMPERIO TEMPRANO: GEOGRAFÍA, HISTORIA, CRÍTICA LITERARIA

ESTRABÓN

Tras la derrota de Antonio en Accio, en 31 a. C., y la caída de Alejandría, al año siguiente, las partes oriental y occidental del Imperio Romano se recuperaron rápidamente de la división de la guerra civil de Roma; y con el estímulo del heredero de César, al que pronto se llamaría Augusto, la cultura grecorromana del mundo mediterráneo se renovó. Varios de los principales escritores griegos de la era de Augusto emprendieron el camino de Roma el año 30 a. C., o apenas algo después.

El geógrafo Estrabón llegó a Roma en 29 a. C. Pero Estrabón ya había estado allí. Ya antes de la muerte de César había dejado su Asia Menor natal para visitar Roma, y para él, como para otros hombres de letras augústeos, los romanos habían de convertirse en los principales mecenas. Fue a Egipto acompañando al prefecto Elio Galo, y muchos años después fue la accesión del emperador Tiberio lo que impulsó a Estrabón, por razones aún oscuras, a un nuevo estallido de actividad. Aunque Estrabón alardea en un momento dado de haber viajado mucho, desde el Mar Negro hasta Etiopía y desde Armenia a Etruria, parece que hizo poco más que ir de un lado a otro sin inspeccionar gran cosa por el camino. Revela que se detuvo en la isla de Giaro cerca de la costa de Grecia, pero parece que nunca puso pie en Atenas. Estrabón era un erudito de corazón, y trabajaba a partir de libros.

La primera publicación del geógrafo fue una obra de historia, los *Comentarios históricos,* hoy perdidos. Los *Comentarios* eran una especie de historia universal bastante desequilibrada. Constaban de cuarenta y siete libros, de los cuales todos menos los cuatro primeros se ocupaban del período posterior a

Polibio. Una de las fuentes de Estrabón no fue otra que su propio contemporáneo, Timágenes de Alejandría, que apenas debió de completar su propia historia. Parece como si Estrabón, como Dionisio, Timágenes, Nicolás de Damasco y sin duda otros escritores griegos, estuviera sacando ventaja de la paz augústea para escribir historia para la nueva generación de griegos, que aún debían de estar asombrados por la velocidad con la que había cambiado el antiguo orden. Como Dionisio, Estrabón tenía en mente a lectores cultos tanto romanos como griegos. En el prefacio de su *Geografía* observa que la nueva obra está basada en principios comparables a los de los *Comentarios* —utilidad moral y política— y dirigida a la misma clase de lectores, especialmente los de alta categoría (τοὺς ἐν ταῖς ὑπεροχαῖς).

Estrabón llama a su *Geografía* una κολοσσουργία, «obra colosal», y pide que se la juzgue como una estatua colosal, no en detalle, sino mirando el efecto de conjunto. Es una extraña petición con referencia a un libro que es esencialmente una compilación de detalles y carece de cualquier armonía estructural observable. Pero a juzgar por los libros iniciales, con sus abundantes citas literarias (especialmente Homero) y su polémica (especialmente contra Eratóstenes), el concepto inicial de la *Geografía* era considerablemente más audaz de lo que resultó luego. Estrabón evidentemente trabajó en el proyecto durante un gran lapso de tiempo, quizá desde mediados de los años veinte hasta hacia el 2 a. C. Luego misteriosamente dejó de trabajar, dejando sin tocar observaciones que después de esa fecha ya no eran ciertas. Un grupo de referencias a los primeros años del reinado de Tiberio sugieren una renovación de lo escrito bajo la inspiración del nuevo régimen. Las vastas ambiciones del prefacio de Estrabón de alguna manera desaparecieron.

Aunque apenas se puede considerar a Homero una fuente fiable para la geografía, la confianza de Estrabón en él es característica de su predilección general por el testimonio escrito. Es el caso incluso de regiones que él mismo había visto. Un método así, de todas formas, no es inusual en la Antigüedad. Salustio, por ejemplo, en la generación anterior a Estrabón había hecho exactamente lo mismo al hablar del norte de África, donde había servido a las órdenes de César. Sólo en su relato sobre Egipto se extiende Estrabón en sus propias experiencias, y esto es más bien un tributo a su patrono y comandante, Elio Galo, y una explicación del fracaso de la expedición de Galo a Arabia Saudí.

Su amplia cultura y el hondo interés de Estrabón por la historia, así como sus alusiones de refilón a gentes y acontecimientos contemporáneos, hacen de su *Geografía* un registro mucho más valioso de la cultura griega bajo el Principado de lo que podría parecer a primera vista. Sus lecturas iban mucho más allá de los escritos de los geógrafos; tenía amigos importantes. Sin su convicción de que la geografía histórica podía ser un instrumento de utilidad para dirigir a los hombres de su tiempo, su propia obra habría podido ser muy monótona.

DIONISIO DE HALICARNASO

Dionisio llegó a Roma hacia 30 a. C., no mucho antes que Estrabón. Venía de Halicarnaso, la moderna Bodrum en la costa occidental de Asia Menor. Su educación en retórica le había proporcionado un odio duradero a la verbosidad florida e hinchada de los llamados oradores asiánicos, pero vio en los romanos lo que consideraba un gusto saludable por un estilo más disciplinado. En la capital del Imperio se encontró en círculos de simpatía de otros griegos expatriados y de romanos cultos que hablaban griego. El entorno desbloqueó sus energías y proporcionó el fondo de su obra, conservada completa.

Dionisio era tanto un retórico como un historiador. Es evidente que en la primera de sus habilidades instruyó a jóvenes romanos y compuso tratados didácticos; sin embargo, no declamaba. Como historiador, complació a sus mecenas, de los cuales G. Elio Tubero (también historiador) fue el más notable, e interpretó el auge de Roma para públicos griegos. Los dos aspectos de la actividad literaria de Dionisio fueron complementarios, puesto que consideraba su obra histórica ejemplificación de su teoría retórica. Sus detallados estudios de los oradores griegos del período clásico junto con su cuidadoso análisis de la *Historia* de Tucídides revelan un autor atento de forma poco común a la interrelación entre estilo e historia tanto en los hombres que hicieron historia como en los que la escribieron.

En su prefacio a los ensayos de los oradores clásicos Dionisio paga un tributo encendido a los romanos por fomentar más la lucidez en la literatura que la prosa ditirámbica de los asiánicos:

> Se ha restablecido a la antigua y sobria retórica en su anterior y legítimo puesto de honor, mientras que la vacía retórica nueva ha sido limitada para que no disfrute de una fama que no merece y para que no viva en el lujo de los frutos ajenos. Y quizá no es ésta la única razón para alabar la edad presente y a los hombres que guían su cultura... sino que también loable es la rapidez con la que han traído este cambio y la medida de la mejora... Creo que la causa y origen de esta gran revolución ha sido la conquista del mundo por Roma... Y puesto que esta gran revolución ha tenido lugar en tan poco tiempo, no me sorprendería que ese delirio por un estilo oratorio estúpido no lograra sobrevivir más allá de una generación *(De ant. orat.,* 2-3).

Estas observaciones sirven para presentar los estudios críticos de los maestros áticos del siglo IV, Lisias, Isócrates, Iseo y Demóstenes. Dionisio juzgaba que su obra sería útil para estudiantes de filosofía política y no menos para los de estilo. Con todas sus buenas intenciones, su forma de tratar a los oradores, a pesar de todo, está fuertemente afectada por la rigidez de la retórica tradicional, especialmente en su obsesión por la imitación (μίμησις). Es quizá de lo

mejor para su reputación el hecho de que una obra anterior de Dionisio sobre la imitación se haya perdido en su mayor parte.

El ensayo sobre Demóstenes apunta en un aspecto importante hacia los escritos críticos siguientes y más maduros de Dionisio. Utiliza el artificio esclarecedor de la refundición de frases para ilustrar aspectos del estilo en prosa. En el *Demóstenes* Dionisio revisa una frase torpe para demostrar cómo tendría que estar escrita. En su tratado sobre el orden de las palabras *(De compositione uerborum)* emplea el mismo artificio para probar la perfección de un pasaje particularmente brillante. La utilización de Dionisio de la refundición de frases como medio efectivo de crítica literaria trasciende su obra anterior de este tipo y bien pudo influir sobre el autor del ensayo *Sobre lo sublime* al hacer éste pruebas similares sobre la prosa de Demóstenes. La dificultad de leer el tratado de Dionisio sobre el orden de las palabras no debería oscurecer la magnitud de su logro y la sensibilidad de su crítica. Su perceptivo análisis de los versos sobre Sísifo en *Odisea,* XI, 593-96, es impresionante e inteligente. Dionisio cede una atención especial al impacto emocional de las cantidades silábicas y la longitud de las palabras en conjunción con la sensación que las palabras están transmitiendo.

Las opiniones de Dionisio sobre Tucídides le han ocasionado a menudo el ridículo y la hilaridad, que desde luego no merece. Es importante recordar que Tucídides era muy admirado en la época de Dionisio, y entre los filólogos augústeos con los que se relacionaba en Roma (cf. *De Thuc.,* 2) había inevitablemente cierta carencia de juicio crítico. Dionisio reconocía de buena gana a Tucídides como el mayor de todos los historiadores (τὸν ἁπάντων κράτιστον τῶν ἱστοριογράφων, *De Thuc.,* 2); no sentía deseo alguno de disminuir la estatura del historiador. Pero, como buen académico, no pensaba que fuera inapropiado señalar las faltas que observaba en una obra maestra. Naturalmente, el lector moderno se sentirá más cercano de la crítica por Dionisio del griego, a menudo impenetrable, de Tucídides que de su opinión sobre la improcedencia del tema que Tucídides escogió para su historia. Y aun así, la última crítica es comprensible dentro del sistema retórico del que, en conjunto, Dionisio no se liberó nunca, y la primera es simplemente cierta. El ataque de Dionisio al estilo de Platón en una carta a un tal Cn. Pompeyo le muestra tomando una posición igualmente razonable. Por ejemplo, sobre Tucídides observa:

> Siempre que lo usa [su estilo] con moderación controlada es soberbio y tiene una categoría propia; pero cuando lo utiliza excesivamente y en detrimento del buen gusto, sin discriminación de circunstancias o consideración del rango requerido, merece la censura *(De Thuc.,* 51).

Sobre Platón, Dionisio es igualmente equilibrado:

> La lengua de Platón, como he dicho antes, aspira a unir dos estilos distintos, el elevado y el llano. Pero no consigue lo mismo con ambos... No es que

> yo diga esto como condena general del adorno poco común del estilo que Platón adopta. Me dolería ser tan perverso como para concebir esta opinión sobre un hombre tan grande. Por el contrario, soy bien consciente de que a menudo y en muchos temas ha creado escritos que son grandes y admirables y del mayor poder *(Epist. ad Pomp.,* 758-61).

Como crítico literario Dionisio no es en modo alguno despreciable. Como historiador merece respeto por su diligencia en la investigación y la fluidez expositiva. *Antigüedades romanas,* de la que se conserva sólo un poco más de la mitad, rastrea el auge de Roma desde los principios de la Primera Guerra Púnica. Hay que admitir que la historia es tendenciosa: había de ser el primer relato completo de los inicios de Roma en griego, «pues hasta hoy no ha aparecido una historia precisa de los romanos escrita en griego» *(Ant. Rom.,* 1, 54). Dionisio argumentaba que los romanos de hecho eran de origen griego, y este punto obviamente era útil para fomentar la buena voluntad hacia el Oriente. Dionisio también apuntaba a los lectores romanos cultos, que podían leer a Fabio Píctor en griego y a los que complacería este relato sobre sus antepasados. Por último Dionisio vio su obra como una expresión de su agradecimiento hacia Roma por todas las ventajas que él había recibido allí. Su historia es retórica y ocasionalmente insípida, pero basada en fuentes importantes. Vale la pena tenerla además de la de Tito Livio. Dionisio pagó su deuda a los romanos elegante y dignamente.

«LONGINO» Y OTROS

Con mucho el mejor crítico posterior es el desconocido autor de *Sobre lo sublime,* probablemente del siglo I d. C. Escribe con convicción apasionada y un estilo e imaginería ricamente variados *—himself the great Sublime he draws* (Pope): «Atrae sobre sí el gran Sublime»—; Longino [1] corta con las tradicionales distinciones de género y estilo para analizar y mostrar cómo también nosotros podemos alcanzar una cualidad particular, la sublimidad o «altura», ὕψος:

> una especie de pináculo o prominencia en el discurso... de cuya fuente los mayores poetas y prosistas han extraído la supremacía y la fama eterna (1, 3).

Es lo que hace que la literatura grande sea grande; lo encuentra en Homero, Platón, Demóstenes, un poema de amor de Safo, el latín de Cicerón y —único en la crítica pagana— la Creación del *Génesis.* Lo que une todos los ejemplos es su impacto, una violenta respuesta emocional de éxtasis: la sublimidad no encanta o convence, asombra, obligándonos una fuerza irresistible a compartir la inspiración del autor y sentir que hemos creado lo que sólo hemos oído.

[1] Para el nombre e identidad, ver Apéndice.

Es quizá la primera teoría de la literatura auténticamente afectiva, pero no es impresionismo acrítico: la sublimidad debe vencer al hombre de gusto y experiencia literarios, resistiendo el escrutinio repetido y encontrando la aclamación universal, «gustando siempre a todos» (7, 3).

Longino combinó este efecto emotivo con un acercamiento moral. La sublimidad se consigue en primer lugar y sobre todo con la nobleza de mente, la estatura o el orgullo morales. Su ausencia virtual explica la decadencia de la literatura de su propia época (44), su presencia garantiza el éxito: ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα, «la sublimidad es el eco de una gran mente» (9, 2). Ejemplos de Homero son el silencio de Áyax en los Infiernos *(Od.,* XI, 563), la plegaria de Áyax para que haya luz cuando la oscuridad impide el combate: «sea sólo la luz, después mátanos, pues ésa es tu voluntad» *(Il.,* XVII, 645-47), y la escena más importante, porque es más correcta desde el punto de vista ético, en que Homero muestra a los dioses no en sus debilidades («hace a sus hombres como dioses, a sus dioses como hombres», 9, 7), sino en la pura divinidad de la epifanía de Poseidón *(Il.,* XIII, 18 y sigs.). En la gran digresión sobre el genio (33-36), la sublimidad de la mente es lo que nos acerca más a la mente divina y es por afinidad innata por lo que reconocemos la sublimidad, maravillándonos instintivamente ante los ríos poderosos y el océano, no ante pequeñas corrientes por claras y útiles que sean —un golpe obvio contra Calímaco—. La grandeza debe incluir el riesgo del fracaso, pero el genio defectuoso es superior a la mediocridad pulida, Homero a Apolonio, Píndaro a Baquílides. Incluso si recelamos de la exigencia moral, se trata de un elocuente alegato a favor de la audacia y la amplitud de miras y contra la cómoda seguridad.

Longino promete explicar después cinco fuentes de sublimidad: nobleza de ideas y emoción vehemente, ambas en gran parte innatas, y tres fuentes técnicas, figuras de lenguaje, dicción y disposición de las palabras (8). Esta estructura de libro de texto es principalmente un marco adecuado dentro del cual considera la interrelación de las dos primeras fuentes entre sí y con el resto, alumbrando al autor mismo y al contínuum emocional vinculando constantemente autor, obra y público. La emoción, la fuente más original, parece carecer de análisis independiente, aunque este rompecabezas era resuelto supuestamente en la larga laguna tras 9, 4, puesto que la emoción invade lo que sigue. Así la decadencia del poder emocional en Homero con la edad explica por qué en contraste con la rabia de la batalla en la *Ilíada* se contenta con la narración en la *Odisea,* como un sol poniente, aún impresionante, pero sin fuerza; la intensidad diferencia de la misma manera a Demóstenes y Cicerón, el uno un rayo, el otro un fuego que se expande, y en la detallada apreciación sensitiva Safo es alabada por su destilación de las emociones del amor. No todas las emociones tienen estatura moral, especialmente la lástima, el dolor y el miedo, pero «nada es más productivo de sublimidad que la noble pasión» (8, 4), ni es esto sorprendente, puesto que combina ambas fuentes.

La técnica sola puede crear sublimidad, como en la magistral disposición de palabras de Eurípides (40), pero normalmente está subordinada al genio. Es por ejemplo el cegador brillo de la sublimidad y la emoción colindantes lo que esconde el artificio que de otra manera resultaría un intruso, como cuando la cólera de Demóstenes desata un torrente de metáforas (32). La perfección es naturaleza asistida de arte, y al utilizar un tropo o una figura, lo que importa es cuándo, dónde, cómo y por qué. La ocultación aquí es la vieja idea de lo apropiado, pero Longino rompe con la sola idea de equilibrio de contenido y forma para concentrarse en el uso funcional del estilo y el propósito y la mente del autor. Este último énfasis también vigoriza su tratamiento de la imitación, μίμησις (13-14), paradójicamente una forma de inspiración, donde una mente es inflamada por otra, el primer estímulo de la creación independiente.

Longino ha tenido una influencia enorme, especialmente entre los críticos románticos. En la Antigüedad no se le cita en ningún sitio. Su preocupación por el autor y el efecto recuerda a Platón, pero para Platón la emoción es peligrosa, y el poeta un loco ignorante. Una fuente más cercana fue la teoría retórica contemporánea. Ésta distinguía la literatura que emociona por lo que encanta o convence (véase, por ej., Cic., *Orator,* 69) y la grandeza aislada como cualidad o tipo específico de estilo —aunque el vínculo es en parte ilusorio, puesto que la grandeza es asociada por estos teóricos con la dicción ricamente elaborada—. Tanto la teoría de las cualidades (ἀρεταί) como la teoría de los estilos (χαρακτῆρες) fueron muy influyentes hacia el siglo I d. C. Aunque formalmente distintas, están estrechamente relacionadas —el estilo grandioso, por ejemplo, es el discurso modelado para mostrar la cualidad de grandeza en un contexto en particular y apropiado— y es dentro de estos dos marcos críticos dondè el griego desarrolló su amplio vocabulario técnico para análisis delicados por críticos como Longino.

La teoría de cualidades elaboró la lista de Teofrasto de cuatro cualidades de estilo, dicción correcta, lucidez, propiedad y ornamentación [2]. La brevedad fue añadida por los estoicos, y la ornamentación fue subdividida en un catálogo de virtudes adicionales o no esenciales, formando los tres grupos de gracia, grandeza y fuerza. Nuestra fuente principal, Dionisio de Halicarnaso, da la lista sin análisis, bastante mecánicamente. Así Lisias tiene las cualidades esenciales y la gracia, pero carece de grandeza y fuerza *(Lis.,* 13), Tucídides y Heródoto poseen ambos grandeza, pero Tucídides tiene más fuerza, y Heródoto más gracia *(Ad Pomp.,* 3, *De Thuc.,* 23). Longino ataca a los que valoran más la cantidad que la calidad (34): Hipérides combina las cualidades de Demóstenes y Lisias, pero Demóstenes es más auténticamente sublime.

Sobre el estilo, de Demetrio, es nuestro único ejemplo conservado con detalles sobre la teoría de los estilos. La primera historia de esta teoría es oscura

[2] Cic., *Orator,* 79; cf. *supra,* pág. 670, Bonner, 1939, 15-21.

y controvertida, especialmente la contribución de Teofrasto, pero comúnmente encontramos dos estilos, grandioso y llano, o tres, grandioso, llano y medio o elegante [3]. Demetrio ofrece un grupo de cuatro estilos por lo demás desconocido, aunque hubo otros ejemplos de cuatro, como el distinto cuarteto de Filodemo *(Rh.,* 1, 165 Sudhaus). Los cuatro estilos son grandioso, llano, elegante y fuerte, más o menos paralelos a las distinciones encontradas en la teoría de las cualidades, puesto que las cualidades esenciales son todo lo que se necesita en el estilo llano, mientras que las virtudes adicionales proporcionan grandeza, gracia y fuerza. Cada estilo es explicado en cuanto a contenido, dicción y disposición de palabras, como lo son los correspondientes estilos defectuosos, el frío, el árido, el afectado y el repulsivo. Forma y contenido concuerdan según las exigencias del decoro: el estilo grandioso con la dicción rica y las frases elaboradas es adecuado para la narración impresionante de las batallas y los mitos cósmicos, el estilo llano para las escenas de la vida cotidiana, el fuerte para la cólera y la invectiva cínica, el elegante para la poesía de Safo, el amor, los epitalamios y los jardines. Este último estilo es menos que una unidad, puesto que se divide en gracia e ingenio, aunque se admite que el ingenio gracioso se distingue de la carcajada y la burla. Toda esta parte (128-89) es uno de los raros estudios conservados sobre el ingenio. También es poco usual la breve pero sensible apreciación de la epistolografía (223-35): la carta refleja el carácter del escritor y no debe ser un opúsculo pomposo ni descoyuntadamente conversacional a la manera de un diálogo, puesto que es una forma escrita y es enviada como una especie de regalo. Demetrio también es una fuente importante para temas estándar como metáforas y frases; su estudio de ambas muestra una influencia peripatética. Su fecha es insegura, pero probablemente refleja ideas en boga a. C.: así Demóstenes no es —afortunadamente— todavía el supremo maestro de todos los estilos sino que virtualmente está limitado al estilo fuerte. Los ejemplos cubren una amplia gama de autores y géneros, y los comentarios normalmente son sutiles, como en la alabanza de la lograda utilización por Tucídides del epíteto homérico «rodeado de agua» (ἀμφίρρυτος), no por su riqueza decorativa sino por reforzar un argumento a favor de la unidad de Sicilia: una única «tierra rodeada por el agua» (113).

Sobre el estilo es un modesto libro de texto, pero bueno en su género, a diferencia de los dispendios, en su mayoría áridos, de los retóricos posteriores [4], obsesionados como están por la clasificación y las lindezas terminológicas. Para un estudio del sistema crítico familiar a los sofistas volvemos a Quintiliano; para la teoría literaria, a obras menores de los mismos sofistas, por ej., Plutarco, *De audiendis poetis;* Luciano, *Cómo se debe escribir la historia,* o Dión, 52, una comparación del *Filoctetes* de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Estudiando a los críticos profesionales podemos señalar Περὶ ἰδεῶν, *Sobre ti-*

[3] Ver, por ej., Austin, 1948, sobre Quint., 12, 10, 58.

[4] Ver colecciones en Walz y Spengel.

pos de estilo, del escritor del siglo II Hermógenes de Tarso, donde analiza discursivamente pero con bastante sensibilidad un refinamiento posterior de la teoría de las cualidades [5], un sistema de siete estilos con más subdivisiones. Más raros son unos pocos tratados que estudian géneros de retórica epidíctica, uno falsamente atribuido a Dionisio, dos a Menandro Retor (el primero, probablemente incompleto, tiene quizá más peso para ser de él). Probablemente del siglo III, dan reglas y *topoi* para formas como el *propemptikon* (deseos de un buen viaje a un amigo) y el himno, proporcionando una interesante perspectiva de la poesía anterior [6] y nuevas formas populares de prosa como el himno y la monodia.

2. POESÍA

MINIATURAS POÉTICAS

El grueso de la literatura griega conservada de la era imperial está en prosa e implica un interés limitado por las tradicionales formas en verso. Queda claro a partir de los retazos conservados que se creó cierta cantidad de épica estéril pero rara vez con la altura de Quinto de Esmirna o Nono a fines de la Antigüedad. Para propósitos didácticos la poesía aún podía ser útil, y lo era en ciertos tratados médicos con métrica, en las fábulas de Babrio y en los poemas sobre caza y pesca adscritos a Opiano. A veces la religión impulsaba a los píos a componer celebraciones poéticas de divinidades favoritas, pero incluso los versificadores decentes como Elio Arístides prefirieron escribir himnos en prosa. El drama había desaparecido por completo, y su lugar lo usurpaban el mimo y el diálogo. El legado de Calímaco y los epigramatistas que le sucedieron determinó el destino de la poesía griega bajo el Imperio Romano. Brevedad, alusión, elegancia, ingenio fueron sus rasgos característicos. Los poetas se convirtieron en trabajadores miniaturistas, y gran parte de sus logros quedaron afortunadamente conservados en la Antología Griega. En el siglo pasado, las inscripciones y los papiros han proporcionado cierto material suplementario.

La *Guirnalda* de Meleagro ya había reunido, a principios del siglo I a. C., una colección sustancial de epigramas del período helenístico. Igual que la antología de Meleagro puede liberarse del tardío y masivo repertorio de epigramas de la Antología Griega, también puede separarse de una manera similar la antología del sucesor de Meleagro como coleccionista, Filipo de Tesalónica [7]. En muchos sentidos la tarea es más fácil porque Filipo había dispuesto sus poemas en orden alfabético siguiendo la primera letra del primer verso,

[5] Cf. Ps.-Arístides, *Libri rhetorici,* ed. Schmid, 1926. Hermógenes apenas es original. Ver Hagedorn, 1964.

[6] Ver Cairns, 1972, Russell y Wilson, 1981.

[7] Gow-Page, *Garland,* I, págs. XI-XXI.

y la conservación de bloques de poemas por este orden dentro de la Antología Griega garantiza su inclusión en la *Guirnalda* de Filipo. En el poema introductorio *(Ant. Pal.*, 4, 2) Filipo nombraba explícitamente a varios de sus autores. En conjunto treinta y nueve autores pueden adscribirse con una seguridad razonable a la segunda guirnalda importante de epigramas. Todos escribieron después de Meleagro. Puesto que, con la posible excepción de *Ant. Pal.*, 9, 178 (que pudo intercalarse más tarde), ningún poeta de la guirnalda alude a nada posterior al reinado de Gayo, parece razonable suponer que la colección fue reunida en esa época. Estaba dedicada a un tal Camilo, que ha sido identificado plausiblemente con el cónsul de 32 d. C., L. Arruncio Camilo Escriboniano. Si la identificación es correcta, la rebelión de Camilo contra el emperador Claudio en 42 d. C. constituye una fecha segura antes de la cual debió de publicarse la *Guirnalda* de Filipo.

De los epigramatistas de los reinados de Augusto, Tiberio y Gayo, el más notable es Crinágoras. De la aristocracia de Mitilene pasó a los círculos interiores de la corte de Augusto. La mayoría de sus poemas, a la vez que carecen de sutileza métrica, son conmemoraciones vivas e inteligentes de personas y acontecimientos importantes de la época. Crinágoras era un poeta que escribía para ocasiones, como el retorno desde España del joven Marcelo o el matrimonio del filohelénico Yuba, rey de Mauritania, con Cleopatra Selene. Los pocos poemas de los que no podemos discernir referencias precisas hoy aún esperan una interpretación, pues no hay ninguna buena razón para pensar que Crinágoras escribiera epigramas puramente epidícticos. Teniendo en cuenta que aún vivía cuando Cleopatra Selene murió en 11 d. C. *(Ant. Pal.*, 7, 633), este poeta laureado, que en una ocasión fue como embajador ante Julio César [8], debió de vivir hasta una edad avanzada.

Argentario es el mejor de los poetas de la *Guirnalda* de Filipo; y sí, como es probable, es el mismo que el retórico mencionado por Séneca el Viejo, pertenece al principado de Augusto y los primeros años del dominio de Tiberio [9]. Sus epigramas eróticos y satíricos, compuestos en un estilo elegante y fluido, son virtualmente únicos en este período. Anticipan y quizá inspiran los logros del renacimiento neroniano tanto de las letras griegas como de las latinas. Varios escritores más de los representados en la *Guirnalda,* incluido el propio Filipo, practicaban el estilo sobrecargado y extravagante asociado especialmente con el epigramatista helenístico Leónidas de Tarento. Maccio, el más famoso de estos seguidores de Leónidas representados en la *Guirnalda* de Filipo, compuso dos epigramas sobre las dedicatorias de los pescadores a Príapo *(Ant. Pal.*, 6, 33 y 89). Despliegan el estilo hasta sus últimas consecuencias: por ejemplo,

Αἰγιαλῖτα Πρίηπε, σαγηνευτῆρες ἔθηκαν
δῶρα παρακταίης σοὶ τάδ' ἐπωφελίης,

[8] Gow-Page, *Garland,* II, 211.
[9] Gow-Page, *Garland,* II, 166.

θύννων εὐκλώστοιο λίνου βυσσώμασι ῥόμβον
  φράξαντες γλαυκαῖς ἐν παρόδοις πελάγευς,
φηγίνεον κρατῆρα καὶ αὐτούργητον ἐρείκης
  βάθρον ἰδ' ὑαλέην οἰνοδόκον κύλικα,
ὡς ἂν ὑπ' ὀρχησμῶν λελυγισμένον ἔγκοπον ἴχνος
  ἀμπαύσῃς ξηρὴν δίψαν ἐλαυνόμενος.

Estos regalos, Príapo de la playa, te han dedicado pescadores de arrastre por tu ayuda junto a la costa, al haber cercado el remolino de atunes con el lino de redes bien tejidas en los grises canales del mar: una vasija de mezclar de madera de roble, y un banco de brezo hecho a mano, y una copa de vino de bienvenida en cristal, para que puedas descansar tus pies rendidos tras el cansancio de la danza y expulsar la seca sed *(Ant. Pal.,* 6, 33).

Los epigramas de un tal Honesto en la antología de Filipo parecen obra de un poeta interesante de la corte de Tiberio, cuyos poemas fueron descubiertos en tiempos modernos en basas de estatuas en el bosque de las Musas al pie del Monte Helicón. Puede suponerse que exactamente igual que con Crinágoras y Augusto, algunos poetas griegos de la generación siguiente debieron su inspiración al mecenazgo imperial —ya sea del mismo Tiberio, que admiraba el preciosismo helenístico, o de las mujeres de la corte, como Livia y la joven Antonia, que gustaban de la cultura griega—.

El reinado de Nerón fue tan fructífero para la literatura griega como para la latina. Los orígenes del segundo movimiento sofístico pueden fecharse en esta época con la llegada de Nicetes de Esmirna; dos distinguidos epigramatistas conocidos por la Antología Griega pertenecen al mismo período. Uno es Lucilio, el autor de unos cien brillantes epigramas satíricos que, como se ha reconocido desde hace mucho, influyeron considerablemente sobre Marcial, el gran epigramatista latino de la siguiente generación. Lucilio, que es muy improbable que sea el mismo sufrido destinatario de las cartas morales de Séneca, dirigió sus dardos contra distintos defectos humanos como las sucias maneras en la mesa, los defectos físicos, el mal carácter y similares. También fue un agudo parodista, como puede verse en la forma de reescribir el siguiente homenaje a la muy admirada escultura de una vaca, hecha por Mirón:

Βουκόλε, τὰν ἀγέλαν πόρρω νέμε, μὴ τὸ Μύρωνος
  βοίδιον ὡς ἔμπνουν βουσὶ συνεξελάσῃς *(Ant. Pal.,* 9, 715).

Pastor, traslada a tus vacas más lejos no sea que te lleves la de Mirón como si fuera real.

Lucilio convirtió esto en lo siguiente:

Βουκόλε, τὰν ἀγέλαν πόρρω νέμε, μή σε Περικλῆς
  ὁ κλέπτης αὐταῖς βουσὶ συνεξελάσῃ *(Ant. Pal.,* 11, 178).

Pastor, traslada a tus vacas más lejos no sea que Pericles el ladrón de ganado *te* lleve a ti con tus vacas.

El otro poeta griego significativo de la época de Nerón fue Estratón de Sardes, que (aunque fechado alguna vez en la época de Adriano) se ha demostrado que fue otro de los escritores que influyeron sobre Marcial [10]. Estratón fue el autor de una colección de epigramas celebrando la pederastia, y su Μοῦσα παιδική ocupa, junto con obras de otros sobre el mismo tema [11], el decimosegundo libro de la Antología Griega. Sus poemas, mientras aluden a las impropiedades más groseras, exhiben un estilo elegante y cultivado. El epigrama agudamente afilado *(Ant. Pal.,* 12, 175), censurando a un invitado a la cena por desaprobación de las miradas amorosas al muchacho que escancia el vino, es claramente el modelo del poema de alguna manera más torpe de Marcial, 9, 25, que tiene exactamente el mismo desenlace, aunque variando los ejemplos mitológicos. Los poemas de Estratón forman un complemento adecuado de la novela de su contemporáneo, Petronio.

Apenas nos sorprende que el siguiente miniaturista dotado en griego floreciera bajo otro emperador filohelénico, Adriano. Fue el liberto Mesomedes, que está representado en la Antología Griega sólo por dos poemas. Han surgido once más en cuatro manuscritos medievales tardíos, y en dos de ellos se dan anotaciones musicales para tres poemas. Las demás obras de Mesomedes no son epigramas, como quizá se hubiera podido suponer por los dos de la Antología, sino himnos cortos (al Sol, Némesis, Fisis, Isis) y trivialidades de virtuoso (como la descripción de una esponja, una invocación a un reloj de sol y una breve pieza sobre un mosquito). La existencia de las anotaciones musicales ha planteado problemas difíciles e importantes sobre la métrica posthelenística, y la dilucidación métrica de los himnos anotados aún está lejos de acabarse [12]. El encanto y delicadeza de este poeta, de cuyos sutiles dones la Antología Griega no ofrece indicio alguno, sirven de recuerdo constante de la fragilidad de las deducciones basadas en los textos que han logrado conservarse.

LOS POEMAS HEXAMÉTRICOS ATRIBUIDOS A OPIANO

Entre los poemas griegos de la era imperial romana hay dos grandes obras, relacionadas por su carácter y adscritas al mismo autor. Ambas están escritas en sofisticados hexámetros dactílicos que abundan en el estilo extremado del homerismo alejandrino. Una, obra en cinco libros, se ocupa del arte de la pesca y exhibe muchos conocimientos sobre peces; la otra, en cuatro libros y claramente compuesta bajo la influencia del poema sobre la pesca, se ocupa

[10] Keydell, 1952, 499-500.

[11] Unos pocos poemas de *Ant. Pal.,* 12, están dirigidos a mujeres, aparentemente por descuido del compilador.

[12] Husman, 1955.

de la caza así como de los animales que son cazados. El nombre de Opiano se asocia tanto a la primera obra, la *Haliéutica*, como a la última, la *Cinegética*. El testimonio de fines de la Antigüedad habla de un poeta, pero es obvio a partir de los propios poemas que hubo dos poetas distintos. El autor de la *Haliéutica* era de Cilicia, mientras que el de la *Cinegética* era sirio. La evidencia interna sugiere, además, que los emperadores a los que el primer poeta dedicó sus versos eran Marco Aurelio y su hijo, mientras que el segundo poeta escribió para Caracalla [13]. Es prácticamente imposible desentrañar los detalles biográficos que la confundida tradición antigua mezcló, y bien puede ser que el error de la tradición haya destruido a la vez el nombre del autor de la *Cinegética*. Es difícil creer que un poeta que escogió imitar la *Haliéutica* llevara de hecho el nombre de su predecesor, aunque quizá pueda ser que lo asumiera como señal de su deuda y sus aspiraciones. Todo lo que podemos decir con certeza es que el nombre de Opiano se usa para designar a dos poetas, y es por tanto importante ser preciso al indicar a qué autor de los dos nos estamos refiriendo.

La *Haliéutica*, un poema notablemente mejor que la *Cinegética*, aún espera una edición crítica moderna*. Es una obra de sutileza y poder poético considerables. El autor, cuya erudición zoológica es admirable, mantiene sin embargo una estructura de verso flexible y un empuje en la narración que no desmerecen de su gran prototipo homérico. Se las arregla para investir a las criaturas del mar de dignidad, y, a veces, de *pathos*. Pocas personas que hayan leído la *Haliéutica* olvidan al delfín que se ha extraviado de sus compañeros y se convierte en festín de una multitud de enemigos de dientes afilados.

αἱ μὲν γὰρ λυσσηδὸν ἀολλέες ἀμφιχυθεῖσαι
δελφῖνος μελέεσσι βίην ἐνέρεισαν ὀδόντων...
αὐτὰρ ὁ παντοίοισι περιπληθὴς καμάτοισι
πόντον ἐπαιγίζει, σφακέλωι δὲ οἱ ἔνδον ὀρεχθεῖ
μαινομένη κραδίη, φλεγέθει δὲ οἱ ἦτορ ἀνίηι,
πάντηι δὲ θρώσκει καὶ ἑλίσσεται ἄκριτα θύων,
παφλάζων ὀδύνῃσι· κυβιστητῆρι δ' ἐοικὼς
ἄλλοτε μὲν βαθὺ κῦμα διατρέχει ἠύτε λαῖλαψ,
ἄλλοτε δ' ἐς νεάτην φέρεται βρύχα... (*Hal.*, 2, 573-74, 582-88)

Pues furiosamente caen en tromba sobre los miembros del delfín y clavan en él la fuerza de sus dientes... Y lleno de múltiples dolores, se precipita por el mar y su corazón frenético dentro de él es arrasado por la agonía y su espíritu está inflamado por el daño. Salta y se revuelve en todas direcciones, precipitándose ciegamente entre espasmos de agonía. Como un buceador, ora se lanza por encima de las profundas olas como un torbellino, ora se hunde hacia las profundidades inferiores.

[13] Ver Apéndice, «Los dos Opianos».

* Recientemente se ha publicado una traducción al castellano. Cf. Opiano, *De la caza - De la pesca*, Madrid, Gredos, 1990.

Al final de este poema el autor describe la peligrosa vida del pescador de esponjas, que debe bucear para cortar a sus víctimas y a veces durante el proceso se convierte él mismo en víctima:

> καὶ ῥ' ὁ μὲν οἷς ἑτάροισιν ἐπισσείων θαμὰ δεσμὸν
> κέκλεται αὖ ἐρύειν, τὸ δὲ οἱ δέμας ἡμιδάϊκτον
> κητείῃ τε βίῃ καὶ ὁμόστολοι ἔσπασαν ἄνδρες,
> οἰκτρὸν ἰδεῖν, ἔτι νηὸς ἐφιέμενον καὶ ἑταίρων *(Hal.,* 5, 668-71).

Agitando repetidamente la cuerda suplica a sus compañeros que le suban. Y el poderoso monstruo marino y los compañeros del pescador tiran de su cuerpo desgarrado en dos, una visión lastimosa, aún añorando su barco y a sus compañeros.

En comparación el poema sobre la caza es una obra decepcionante, y es extraño que recibiera más atención crítica que la *Haliéutica.* El lenguaje es a menudo forzado y nada convincente, igual que las imágenes. Los conocimientos del poeta chocan demasiado; su curiosidad por el mestizaje y los híbridos resultantes no añade encanto a su obra, y sus ocasionales símiles pueden tender a lo grotesco. Parece que las cabras suscitan sus mayores emociones, pero es improbable que el lector responda a su elaborada evocación de los ancianos, atendidos por sus amantes hijos, como paralelo para las cabras viejas *(Cin.,* 2, 345-51). El libro cuarto y último de la obra acaba abruptamente, tras algunas observaciones sobre la vejiga de la gacela y la astucia del zorro. No hay conclusión ni desde luego la menor señal de que el poema haya llegado a su fin; podría por tanto conjeturarse que el poeta originariamente pensó en un quinto libro final, para hacer de la *Cinegética* entera un poema en cinco libros, exactamente igual que la *Haliéutica.*

Estos dos poemas tienen su lugar dentro de una tradición reconocible de la literatura antigua, mejor conocida por los ejemplos latinos. Tenemos unos 132 versos hexamétricos de la *Haliéutica* erróneamente atribuidos a Ovidio, así como los 541 hexámetros de la *Cinegética* de Gratio [14]. La captura de pájaros era tratada de una manera similar, y no es sorprendente que un poema perdido sobre este tema también fuera atribuido en la Antigüedad a Opiano. Nemesiano, un escritor latino de fines del siglo III, escribió poemas tanto sobre la captura de pájaros como sobre caza. Esta vena poética representó un desafío sustancial a los artesanos literarios de la era imperial. Como todo verso didáctico, requería un poeta magistral para darle belleza, y tenemos la suerte de encontrar a uno de ellos en el autor de la *Haliéutica* griega.

[14] Cf. *CHCL,* II, 856; Ovidio, *Pont.,* 4, 16, 34.

3. FILÓSTRATO Y LA SEGUNDA SOFÍSTICA

En el siglo II y principios del III los retóricos que actuaban en público consiguieron una popularidad y un prestigio sin precedentes a través de declamaciones intrépidas ante grandes públicos. Estos *showmen,* que trajeron nueva vitalidad a los mitos e historias del pasado griego, fueron conocidos como sofistas. El término se había empleado mucho antes para designar a Gorgias y otros maestros clásicos de la hechicería verbal, y en círculos filosóficos había adquirido connotaciones peyorativas que recordaban la antigua rivalidad entre filósofos, que buscaban la verdad, y retóricos, que podían hacer que cualquier cosa sonara a verdad. Los sofistas del Imperio Romano fueron producto de una tradición larga e ininterrumpida. Las disputas de los retóricos helenísticos y la larga evolución de la controversia sobre los méritos relativos de los estilos llano «ático» y retumbante «asiánico» ilustran la continuidad de la historia de la retórica. Lo que hace distintos a los sofistas del siglo II y principios del III no es que representen nada verdaderamente nuevo en ellos mismos sino más bien que consiguieran un éxito mundano tan inmenso. Muchos adquirieron grandes riquezas y amigos muy influyentes. Varios fueron consejeros y confidentes de emperadores. Sus representaciones reunían a muchedumbres de admiradores, y sus escuelas estaban llenas de la élite intelectual del mundo griego. Este refulgir del movimiento sofista bajo el Imperio es llamado comúnmente la «Segunda Sofística». La «sofística» de Gorgias es la primera.

El término lo inventó un discípulo de algunos de los más eminentes sofistas posteriores. Filóstrato, cuya familia procedía de la isla de Lemnos, estudió retrospectivamente desde el reinado de Severo Alejandro todo el espectáculo polícromo del movimiento sofista imperial y escribió las biografías de sus principales representantes. Si puede otorgarse algún crédito a las confusas notas que el léxico de la Suda sitúa bajo el nombre de Filóstrato, el biógrafo no fue el único miembro de su familia que tuvo actividad en el medio literario del Imperio Romano. Ciertamente sus *Vidas de los sofistas* dan fe de un considerable conocimiento de primera mano de la sociedad en la que evolucionaban sus personajes. Al final de su obra nombra a tres sofistas contemporáneos que eran íntimos amigos, incluido un tal Filóstrato de Lemnos (probablemente un pariente suyo); por otro de sus escritos nos enteramos de que perteneció al círculo de la emperatriz siria Julia Domna. Aunque el relato de Filóstrato sobre los sofistas a menudo es inadecuado, e incluso imprudente, no deja de ser un registro inapreciable de los gustos de la aristocracia grecoparlante bajo el dominio de Roma.

La utilización convencional del término «Segunda Sofística» para designar el movimiento que consiguió su impulso bajo los emperadores no es, de todas

formas, lo que Filóstrato pretendía. Declaró que la Segunda Sofística fue iniciada por Esquines en el siglo IV a. C., y que difería de la retórica de Gorgias porque evitaba los temas filosóficos abstractos, como el valor y la justicia, en favor de los temas históricos y el análisis de caracteres. A la vez que esta distinción es bastante acertada, ni siquiera Filóstrato puede dar ejemplos del estilo de la Segunda Sofística entre el siglo IV a. C. y el I d. C. aparte de tres oscuras figuras «que no mostraron habilidad ni en inventiva ni en expresión de sus ideas». Pero, dice Filóstrato, fueron muy buscados «porque escaseaban los sofistas excelentes» (ἀπορίαι γενναίων σοφιστῶν). Sólo con Nicetes de Esmirna e Iseo el Asirio, en el tercer cuarto del siglo I d. C., realmente se hace a la vela la crónica de Filóstrato sobre la Segunda Sofística. El recurso a Esquines, como la inclusión en su obra de Gorgias y otros sofistas de la «Primera Sofística», deben representar un esfuerzo deliberado por anclar el movimiento del período romano en la era clásica. Los griegos siempre se sintieron orgullosos de la continuidad de su cultura.

Filóstrato rellenó sus *Vidas* no sólo con sofistas clásicos, sino también con un puñado de filósofos. Éstos eran hombres de elocuencia que, aunque de hecho no eran sofistas, lo parecían. Esta categoría permitió a Filóstrato explicar a varias figuras clásicas así como a dos importantes figuras de la vida cultural de la era imperial, Dión de Prusa y Favorino. Es obvio que el concepto que Filóstrato tiene de su tema carecía tristemente de precisión teórica. Estaba más interesado en la gente y en el estilo. Pero identificó y registró con éxito un importante fenómeno de la retórica griega posterior. En último término no tiene importancia que nos refiramos a ella llamándola por el pomposo término de «Segunda Sofística» u otro.

La estructura de las *Vidas* es peculiar, por no decir más, pero puede explicarse siguiendo el juicio de Filóstrato de lo que era significativo. El primer libro concluye con un largo relato de Polemón, cuya fama e influencia pueden esgrimirse para justificar un tratamiento tan elaborado. Íntimo de Adriano, y que una vez echó a un futuro emperador de su casa [15], Polemón fue un experto tanto en fisionomía como en retórica; y se han conservado dos declamaciones suyas así como un tratado sobre fisionomía (éste último sólo en traducción árabe) [16]. Así el lector moderno puede, hasta cierto punto, saborear el logro de Polemón y entender el interés de Filóstrato por él. El libro segundo y final de las *Vidas* empieza con una biografía aún más larga que la de Polemón. El tema es el opulento ateniense Herodes Ático, cuya controvertida grandeza aún se puede ver hoy en los monumentos e inscripciones de Grecia. Se conserva con su nombre una obrita que pretende ser un tratado sobre asuntos constitucionales de fines del siglo V a. C. (Περὶ πολιτείας) y, a pesar de la

[15] Antonino Pío.

[16] *Polemonis Declamationes*, ed. Hinck, 1873, sobre la batalla de Maratón; *Scriptores Physiognomonici*, ed. Foerster, vol. 1.

credulidad de algunos historiadores modernos, probablemente es fruto de su mente imaginativa [17]. Merece plenamente la atención de Filóstrato, pero sospechamos que un tratamiento tan amplio tiene que tener otra explicación. Las *Vidas* están dedicadas a un hombre que, según Filóstrato en su prefacio, rastreaba sus orígenes hasta Herodes Ático. El hombre había de convertirse en emperador (ya sea Gordiano I o Gordiano II). Puesto que Filóstrato evidentemente escogió a su mecenas con cuidado, probablemente dio a sus biografías una forma que le gustara a aquél.

Previamente Filóstrato había estado bajo el patronazgo de Julia Domna, y había hecho todo lo posible también para agradarla. En las *Vidas de los sofistas* hace referencia a su obra anterior sobre Apolonio de Tiana. Ésta es una vasta narración sobre la vida y maravillas de un mago capadocio que había llamado la atención particularmente de la emperatriz y de su hijo, Caracalla. Filóstrato afirma en su *Vida de Apolonio* que emprendió la tarea por sugerencia de Julia Domna; pero al no estar dedicada a ella, probablemente fue terminada tras la muerte de ésta en 217. La dedicatoria de Caracalla de un templo a Apolonio en Tiana en 215 es un buen indicio de la importancia que le daba la familia imperial. Filóstrato proporcionó la necesaria hagiografía.

La *Vida de Apolonio,* rica en detalles fabulosos de tierras exóticas y acontecimientos milagrosos, tiene un parecido estrecho con la novela griega (aunque sin el tema erótico) y con la literatura de viajes ficticios de la que se burla Luciano en su *Historia verdadera*. En su reverente relato sobre un hombre santo evoca las vidas de los santos y los evangelios. Y en su viva confrontación de no conformista y emperador recuerda los *Hechos de los mártires paganos*. Apenas es sorprendente que a medida que el cristianismo reunía fuerzas en el Imperio Romano, el retrato que Filóstrato hizo de Apolonio proporcionó a los paganos su Anticristo. La comparación de los milagros de Apolonio y Jesús aún puede verse en la réplica de Eusebio al pagano Hierocles en los primeros años del siglo IV.

En tiempos recientes ha habido mucha controversia sobre el grado de veracidad histórica de la *Vida de Apolonio*. Filóstrato afirmaba haber tenido acceso a los cuadernos de notas de Damis de Nínive, del que se decía que había sido el fiel compañero de Apolonio. Pero los crasos errores en el material directamente atribuido a Damis parece que condenan a Filóstrato por haber inventado deliberadamente su fuente para asegurarse una mayor autoridad en la narración. La cuestión sigue estando en tela de juicio. Puede que valga la pena añadir a este debate un asunto despreciado completamente. Una tradición sánscrita muestra a dos *yogins* en la India llamados Apalūnya y Damīśa, que están relacionados con personas como Ayārcya y Prāvṛti [18]. Éstos parecen ser obvia-

[17] Περὶ πολιτείας, ed. Albini, 1968.

[18] Bhattacharya, 1943, LXXII-LXXIV. Agradecemos al Profesor Allen Thrasher el llamar la atención sobre este dato.

mente Apolonio y Damis, en relación con Yarcas y Fraotes, que aparecen de forma llamativa en el relato de Filóstrato sobre Apolonio en la India. O bien la sustancia de la *Vida* de Filóstrato de alguna manera se hizo conocida en la India, aunque no hay pruebas sobre esto (ni indicación alguna de ninguna traducción al sánscrito, persa o árabe), o Apolonio y Damis estuvieron realmente allí, como dice Filóstrato.

La influencia de Caracalla y su madre puede verse en otra de las obras conservadas de Filóstrato, *El heroico*. Aquí un comerciante fenicio y un labrador de viñedos mantienen un diálogo sobre la presencia de los antiguos héroes en el mundo contemporáneo. Este testimonio notable de los cultos a los héroes en tiempos de Filóstrato también incluye una considerable corrección y ampliación de las narraciones homéricas. De una manera similar, la versión griega de la Guerra de Troya atribuida a un tal Dictis de Creta muestra una tendencia a revisar a Homero; nuestras copias de ese texto están fechadas en la era de Severo [19]. *El heroico* de Filóstrato concluye con una elaborada explicación del culto a Aquiles en la región del Mar Negro (un culto bien documentado por inscripciones). Recuerda el hecho de que Caracalla visitó la tumba de Aquiles en el invierno de 214/15. También evoca el relato de Filóstrato de la conversación que Apolonio afirmaba haber tenido con el mismo Aquiles.

Entre los otros escritos de Filóstrato que se conservan, hay un ensayo sobre atletismo del cual permanecen en la oscuridad tanto la ocasión como el propósito, así como un grupo de cartas de amor (en su mayoría de carácter homosexual) seguido de unas pocas cartas castas, incluida una dirigida a la propia Julia Domna. También se conserva un grupo de descripciones verbales de pinturas. Estas *ecfraseis* muestran a Filóstrato mismo trabajando en uno de los géneros sofistas populares. Debe reconocerse que su obra, vista en conjunto, fue asombrosamente variada e influyente. Sin su *Apolonio,* el paganismo habría resistido aún más débilmente de lo que lo hizo; sin sus biografías de los sofistas, los siglos II y III serían mucho menos comprensibles de lo que son, y sin los mecenas a los que intentó tan seriamente complacer, su talento no habría podido nunca ejercerse en algo más interesante que las descripciones de cuadros y lo erótico.

ELIO ARISTIDES

A mediados del siglo II d. C., en la cumbre del gran movimiento retórico conocido a partir de Filóstrato como Segunda Sofística y documentado por inscripciones y papiros, un orador enfermo y enormemente dotado fue a Pérgamo a pedir curación al dios Asclepio. Durante diez años Elio Aristides esperó que le prescribieran una cura, revelada en una sucesión de extraños sueños

[19] *P. Tebt.*, 268; *P. Oxi.*, 2539.

que le llegaron mientras «incubaba» en el Asclepeon. El tratamiento que Aristides buscaba para su condición enfermiza le trajo la relación con muchas de las más ilustres personalidades del Imperio Romano, que habían acudido a Pérgamo con el mismo propósito. Estimaba a sus eminentes amigos, y, a juzgar por los favores que le hicieron, ellos también le estimaban. Elio Aristides, el hipocondríaco supersticioso, fue una de las principales figuras literarias de su época. Cuando Marco Aurelio visitó Esmirna en años posteriores, solicitó especialmente escuchar la declamación de Aristides, y cuando Esmirna fue arrasada por un terremoto poco después, fue para complacer a Aristides por lo que Marco Aurelio persiguió la reconstrucción de la infeliz ciudad.

A veces es difícil dar crédito a la reputación de Aristides. Parece un personaje tan excéntrico, tan desenfrenado, tan distinto a la mayoría de los gigantes literarios. Aun así los antiguos le tenían a él y a su obra en la mayor estima. Fue un modelo importante para los oradores griegos de fines de la Antigüedad y de la era bizantina; su nombre podía equipararse al de Demóstenes. La mayor parte de su vasta obra se ha conservado hasta hoy. En siglos recientes ha provocado cierto desasosiego, pues no encajaba apenas en el gusto de los eruditos de los siglos XIX y XX. Pero Aristides fue un brillante continuador de la tradición clásica de la oratoria griega. Estaba profundamente imbuido de la historia y la literatura de los siglos V y IV a. C., y en la compleja fraseología de un estilo neoático —alusivo y sonoro— revolucionó la literatura griega. Desde luego fue un gigante, quizá feo, pero no menos impresionante.

Algunos de los escritos retóricos de Aristides pueden fácilmente parangonarse con otra obra de la Segunda Sofística. Sus discursos de alabanza de la armonía cívica (ὁμόνοια) recuerdan los discursos sobre el mismo tema de Dión Crisóstomo. Sus ejercicios sobre temas de la historia clásica reflejan las preocupaciones de las escuelas y los gustos de su público. Sus panegíricos de ciudades tienen cabida holgadamente en la larga tradición encomiástica. Es evidente que es, al menos hasta cierto punto, un hijo de su tiempo. Filóstrato incluyó su biografía sin apología entre las *Vidas de los sofistas* y extractó sus escritos igual que hizo con muchos otros buscando expresiones notables. Pero Aristides no es exactamente igual que los otros. Como hombre de gran independencia de mente y de determinación de hierro, se forjó una carrera y una literatura que le mantuvieron bastante aparte. No tenía ningún deseo de ser sólo un sofista más, sin importarle la fuerza de los aplausos que se le dirigieran. Rehusó una y otra vez declamar extemporáneamente, y podía ser agudamente crítico con los sofistas de su época. No hizo concesión alguna a la filosofía o los filósofos, a todos los cuales desterraba al reino de los charlatanes inútiles. No tenía interés por los honores cívicos y afirmó resueltamente su derecho a la exención de aquellos servicios públicos por los que hombres inferiores realzaban sus reputaciones.

En literatura Aristides fue igualmente independiente y decidido. Su intensa vida espiritual, que puede describirse en términos de piedad o de credulidad

(o una mezcla de ambas), subyace en sus obras más originales y memorables. Dirigió una serie de himnos a dioses y diosas. Aunque deja claro que era perfectamente capaz de componer en verso —y lo prueban algunos versos conservados—, los himnos que hemos de encontrar en el corpus transmitido están todos en prosa. No es accidental. En su himno a Sérapis, Aristides se recrea largamente en la cuestión de cómo es mejor dirigirse a una deidad y argumenta que la prosa de hecho es superior al verso. La poesía hace que el adorador suene profético e insincero. Usamos la prosa para todo los demás, dice Aristides:

> Hacemos encomios en los festivales, narramos las hazañas y las guerras de los hombres, contamos historias, defendemos nuestros casos ante los tribunales: en todo, por decirlo así, es prosa lo que utilizamos;, pero cuando se trata de los dioses, los mismos que nos dieron la prosa, nos parece en conjunto inadecuado usarla... La métrica no vino primero, seguida por el descubrimiento del discurso en prosa; ni fueron los poetas los que inventaron las palabras que tenemos que utilizar. Pero cuando las palabras y la expresión en prosa ya existieron, vino más tarde el arte de la poesía para explotarlas en interés de cierta gracia y atractivo. Por tanto, si valoramos lo que es natural, tendríamos que valorar la disposición y el deseo mismo de los dioses; y si valoramos lo que era natural previamente, en una época anterior, y mejor según los poetas, tendríamos que valorarlo aún más para dirigirnos a los dioses, que establecieron todas estas cosas, con un tipo de discurso como el que usamos sin avergonzarnos cuando hablamos, libres de limitaciones métricas, unos con otros (4-8).

Aristides sigue explicando la flexibilidad de la prosa, contraria a la rigidez de los esquemas métricos, aunque está lejos de no ser consciente de las posibilidades de los ritmos en prosa. Su defensa de la prosa para los himnos es una de sus contribuciones más llamativas a la literatura griega.

Otra está en sus narraciones autobiográficas. Los ἱεροὶ λόγοι, *Discursos sagrados,* son una especie de autobiografía espiritual sin paralelo en la literatura antigua. Narran la vida interior del autor durante el largo período de su residencia en el Asclepeon de Pérgamo. En su mayor parte proporcionan detallados informes sobre sueños y sobre las medidas tomadas en consecuencia de los sueños. Figuran de vez en cuando personajes, lugares y acontecimientos históricos tanto dentro como fuera de los sueños, de manera que una lectura de los *Discursos* nos lleva inmediatamente al medio de la clase alta de Asia Menor en el siglo II. La narración de Aristides evoca, en su relato del ministerio de Asclepio, la literatura de la aretología y, en su descripción de los sueños, *La interpretación de los sueños* de Artemidoro así como algunas narraciones personales en papiros. Pero es la plenitud de la introspección de Aristides y el poderoso intelecto que ha creado tan claramente esta autobiografía lo que hace de los *Discursos sagrados* algo memorable y único.

Algo más de cinco de los *Discursos* se conserva, y de éstos el cuarto contiene más material histórico sólido que los otros. Pero todos son fundamentalmente una recitación de sueños y de su impacto:

> Cada uno de nuestros días, así como de nuestras noches, tiene una historia, si alguien, que estuviera presente en ellos, deseara o bien registrar los acontecimientos o bien narrar la providencia del dios, en la que éste reveló algunas cosas abiertamente en su propia presencia, y otras mandando sueños, hasta donde sea posible obtener el sueño. Pero esto era raro, dadas las tempestades de mi cuerpo. Por lo tanto, a la vista de esto, decidí someterme verdaderamente al dios como a un médico, y hacer en silencio cualquier cosa que éste quisiera (1, 3).

De sus condiciones físicas y de los sueños en cada fase de su enfermedad Aristides da una relación exacta. Parece que no se acaban nunca los sudores, vómitos, baños y no baños. Las prescripciones de Asclepio son a menudo como para dejar perplejo a un médico moderno, pero no debe olvidarse que los doctores de Pérgamo contribuían a llevar a cabo las instrucciones del dios y que Galeno mismo reconocía el valor de los sueños como guía hacia un tratamiento eficaz. La ambición y la vanidad de Aristides a menudo iluminan sus sueños, como iluminan los de las personas más ambiciosas. En su mundo nocturno los gobernantes, los emperadores, incluso el rey parto, rinden tributo al gran orador. Más aún, los sueños permitían un medio sobrenatural de entrar en contacto directo con los grandes hombres de la época clásica. Aristides se comunicaba en sueños con Platón, Lisias, Sófocles y otros. Los siglos v y iv estaban lejos de ser épocas remotas; no eran la edad de oro perdida, sino más bien una parte del presente. Éste es un aspecto importante del llamado arcaísmo de los griegos del Imperio Romano. El orador Polemón, contemporáneo de Aristides, aunque mayor que él, soñaba con Demóstenes, y para recordar este acontecimiento erigió una estatua con una inscripción que proclamaba: «Polemón erigió esta estatua de Demóstenes, hijo de Demóstenes, de Peania, de acuerdo con un sueño» [20].

Hasta hace poco, la atención recibida por Aristides por parte de críticos e historiadores se dirigía sólo usualmente a sus discursos de alabanza de ciudades, y en especial al discurso sobre Roma. Estas obras son ejemplos excelentes de un género retórico popular. Siguen las categorías tradicionales del encomio e incluyen la acostumbrada queja de que ningún mortal podía enumerar adecuadamente las glorias del lugar que se revisaba. Sin embargo, no pueden servir como documentos históricos importantes. El discurso sobre Roma es un *tour de force*, no una expresión de las opiniones consideradas de un típico griego culto de la era Antonina. Es instructivo comparar, por ejemplo, el discurso de Aristides sobre Roma con su *Panatenaico* en alabanza de Atenas. Sobre Roma declara:

[20] Habicht, 1969, 75, núm. 33 (cf. Frínico, pág. 394, Rutherford).

> Ni el mar ni los continentes que intervienen son barreras a la ciudadanía, ni están Asia y Europa distintamente tratadas aquí. En tu imperio todos los caminos están abiertos para todos. Nadie digno de guía o confianza permanece extranjero, sino que se ha establecido una comunidad civil del mundo como república libre bajo un dirigente y maestro del orden, el mejor... Ahora todas las ciudades griegas se elevan bajo tu mandato, y los monumentos dedicados en ellas, todos sus embellecimientos y comodidades, redundan en tu honor como hermosos suburbios (60, 94).

Sobre Atenas observa Aristides:

> Pues todas las ciudades y todas las razas de la humanidad se volvieron hacia ti y hacia tu forma de vida, y tu dialecto. Y el poder de la ciudad no está contenido en el establecimiento de guarniciones sino en el hecho de que todos los hombres de común acuerdo han escogido tus caminos y se han enrolado todo lo posible dentro de la ciudad, rogando por que sus hijos y ellos mismos puedan tener parte en esa belleza que es tuya. Y los Pilares de Hércules no son barrera, ni están esas ambiciones limitadas por las colinas de África... (322-24).

En el Discurso Panateneo es como si el Imperio Romano no existiera. Obviamente la retórica de Aristides sobre ciudades no es ficción, sino más bien una mezcla bastante brillante de tópicos y elementos históricos de acuerdo con los principios laudatorios. No es representante de ningún sector de opinión. Es un escenificador.

Vista en conjunto, la obra de Aristides es prodigiosa. Como himnógrafo, diarista, panegirista, consejero y declamador, es una figura clave en la transmisión del helenismo.

4. CIENCIA Y SUPERSTICIÓN

GALENO

Galeno, probablemente el mayor físico de la Antigüedad después de Hipócrates, también fue uno de los autores griegos más prolíficos de su tiempo. Contemporáneo de Aristides y Luciano, compartió con ellos la inclinación por la productividad voluminosa. Las obras recogidas de Galeno llenan veintidós volúmenes en la anticuada edición de Kühn, que hoy hay que complementar con un número sustancial de obras perdidas descubiertas en traducción al árabe. Incluso para las pautas del siglo II d. C., Galeno era una especie de maravilla; y aunque su fama descansa en su éxito como médico, se consideraba a sí mismo tanto filósofo y filólogo como médico. Sus tratados fueron tan numerosos y tan populares que Galeno se sintió obligado, hacia el final de su vida,

a preparar un registro de sus escritos auténticos *(De libris propriis)*, igual que el artista Claude Lorrain en el siglo XVII hizo una lista de los lienzos que había pintado efectivamente (el *liber veritatis*). «En el distrito de Sandalarium, donde están la mayoría de los libreros de Roma, observé a alguna gente dudando si un libro que estaba a la venta era mío o de otro», escribió Galeno al principio de su registro. El libro llevaba las palabras «Galeno el médico», pero las falsificaciones no eran infrecuentes. El gusto por las disquisiciones médicas de Galeno explica gran parte del éxito de su serie de conferencias de anatomía —con demostraciones dadas en Roma en la primera parte del reinado de Marco Aurelio—. Ningún sofista disfrutó nunca de tanto predicamento o de públicos más cultos.

El padre de Galeno, arquitecto de Pérgamo, fue aconsejado en un sueño que educara al muchacho en medicina así como en filosofía. Pérgamo era un sitio ideal para una educación de este tipo. Había una cuadrilla de gladiadores dependiente del sumo sacerdote de Asia en la ciudad (para diversión en los acontecimientos festivos) y una escuela médica local podía florecer con la ayuda del suministro fácilmente disponible de heridas, mutilaciones y cadáveres. Los filósofos podían encontrarse en el recinto de Asclepio, y muchos de los estudiantes más brillantes de Asia Menor pasaban temporadas en Pérgamo para instruirse. Galeno fue iniciado en las cuatro sectas filosóficas principales de la época: platonismo, aristotelismo, epicureísmo y estoicismo. Su primera educación animó un eclecticismo que mantuvo durante toda su vida. Su acercamiento vigorosamente no sectario a la filosofía explica su generosa estima de los cristianos, cuya recta conducta les acercaba, en su opinión, al ideal filosófico.

En la historia de la literatura griega Galeno debe figurar como crítico y comentarista. Escribió estudios sobre el vocabulario de Eurípides y Aristófanes. Hoy se han perdido, pero merecen atención por la elección del tema en una época en que los autores en prosa del período clásico suscitaban un interés más vivo. Está claro por sus propios escritos que Galeno tenía un refinado sentido del estilo (aunque su manierismo no llama la atención de todo el mundo hoy en día), y la necesidad de precisión en las descripciones anatómicas inevitablemente elevó su sensibilidad por la dicción. Cualquiera que fuera el carácter técnico de su tema, Galeno siempre se mantuvo como hombre de letras. Su estilo era suficientemente significativo para que un admirador capaz pudiera distinguir en una obra pretendidamente de Galeno una falsificación en los dos primeros renglones.

Los relatos testimonio de Galeno sobre dos distinguidos contemporáneos literarios sirven para ilustrar los escritos conservados de éstos y muestran a Galeno como perspicaz observador. Vio en Aristides a un hombre cuyo espíritu indómito triunfó sobre un cuerpo que poco a poco se echaba a perder [21]. En Luciano vio a un malicioso bromista que disfrutaba poniendo en aprietos a

---

[21] Fragmentos en Com. sobre *Timeo* de Platón, ed. Schröder, 1934, 99 (árabe).

gente seria [22]. No puede haber duda de a cuál de estos dos hombres consideró el mayor autor, y su juicio fue idéntico al juicio de las siguentes generaciones de la Antigüedad. La moderna admiración por Luciano, a menudo pareja a la denigración de Aristides y sus imitadores (como Libanio), es un grave impedimento para la comprensión de la literatura griega bajo Roma y Bizancio. Galeno nos ofrece la perspectiva correcta.

Los distintos tratados en los que Galeno repasaba sus logros pasados comprenden una especie de autobiografía. De las obras conservadas las dos piezas sobre sus propias publicaciones y el ensayo titulado «Sobre la prognosis» (Περὶ τοῦ προγιγνώσκειν) son significativos documentos autobiográficos y consiguen para Galeno un puesto, que no siempre le ha sido reconocido, en la historia de la autobiografía antigua [23]. Al menos uno de sus principales objetivos al escribir sobre sí mismo era la autodefensa frente a lo que consideraba detracción envidiosa; pero sin duda estaría aún más claro cierto orgullo y autorrevelación si fuera posible estudiar el tratado perdido titulado Περὶ διαβολῆς ἐν ᾧι καὶ περὶ ἰδίου βίου, «Sobre la calumnia y sobre su propia vida».

ARTEMIDORO

Es adecuado decir que de todos los libros sobre interpretación de los sueños que se escribieron en la Antigüedad el único que se conserva prácticamente completo es la obra de Artemidoro. Escribió a mediados del siglo II d. C., en una época en que Galeno y Aristides atestiguan ampliamente una creencia firmemente arraigada en los poderes predictivos y prescriptivos de los sueños; Artemidoro de Éfeso emprendió el establecer, sobre la base de una extensa investigación, un sistema racional de interpretación. Reprochó a sus predecesores el contentarse con basarse en la literatura tradicional para sus interpretaciones, y adoptó para sí mismo un método empírico que le llevó a Asia Menor, Grecia e Italia en busca de informadores. Como establece en el prefacio del libro 1, no desdeñó la compañía de los profetas populares del mercado: magos, brujos y santones. Guardó constancia de los sueños que oyó; atendió escrupulosamente a los resultados de los sueños que pudieran comprobarse, para construir una interpretación basada en resultados documentados.

La interpretación de los sueños de Artemidoro consta de cinco libros, de los cuales los dos primeros comprenden el original conjunto de interpretaciones, a los que fueron añadidos más tarde tres libros para proporcionar más material así como la justificación del método. El libro quinto es un repertorio de los resultados conocidos de sueños reales. La obra en conjunto, con su

[22] Strohmaier, 1976, 118 (árabe).

[23] Tal como señaló Nutton, 1972, 52, Galeno fue tenido en cuenta por Misch, 1950, 328-52.

abundancia de ejemplos de sueños posibles (algunos bastante más allá de lo imaginable), es una fuente única sobre las actitudes y tensiones de la sociedad del siglo II. Muchas de las interpretaciones de Artemidoro giran exclusivamente en torno a la clase social del soñador en relación con la de otras personas que puedan aparecer en el sueño.

Una opinión, que una vez prevaleció, sobre que la obra de Artemidoro es un raro ejemplo de literatura para el hombre común supersticioso, ha dado hoy paso a la opinión mucho más razonable de que es un altamente sofisticado espécimen de ocultismo para la clase culta alta. Por una cosa el griego es sutil, con cuidadosa atención por el matiz y las distinciones en los significados de las palabras. Sin duda habría complacido al honorando de los tres primeros libros, un tal Casio Máximo, que por el tributo que le rinde Artemidoro al final del libro 2 debió de ser un filósofo o retórico de Fenicia. Además, las situaciones contempladas en *La interpretación de los sueños* a menudo reflejan el medio de gente educada y adinerada. Ciertos soñadores, identificados por el nombre, evocan los más altos círculos de la sociedad imperial: Cornelio Frontón, maestro de Marco Aurelio, epistológrafo, cónsul en 143 d. C., o Plutarco el moralista, que soñó que era guiado al cielo por Hermes.

Artemidoro afirmó que disfrutaba de la inspiración y protección de Apolo en el curso de su tarea sobre los sueños, y en particular de Apolo de Daldis, una pequeña ciudad de Lidia (2, 70). Daldis era el lugar natal de su madre, y Artemidoro decidió mostrar su afecto agradecido llamándose deliberadamente a sí mismo *Daldiano* en lugar de *Ephesio* en la inscripción de *La interpretación de los sueños*. Aunque nada se sabe de su padre, su hijo, al que dedicó los dos libros finales de su obra sobre los sueños, al parecer también fue un intérprete de sueños profesional. Ello plantea la interesante posibilidad de que fuera tradicional en la familia la carrera sobre ocultismo.

El sistema de Artemidoro depende de una tajante distinción entre el sueño profético (ὄνειρος) y el no profético (ἐνύπνιον) o simple reflejo de las angustias de la vigilia. El sueño profético, que por supuesto es el que más le ocupa, puede o bien delinear el futuro tal como será o sugerirlo a través del símbolo o la alegoría. Más tarde Artemidoro identifica subdivisiones de estas categorías. Al hacer las interpretaciones dice (1, 9) que no sólo es ventajoso sino necesario conocer detalles personales del soñador: cómo se gana la vida, las circunstancias de su nacimiento, el tamaño de su fortuna, su condición física y su edad. Se hace fácilmente patente que para Artemidoro ningún sueño tiene una sola interpretación, y el resto de su obra lo demuestra. Como experto racional, toma una actitud crítica sobre los sueños religiosos y en 4, 22, parece estar censurando el tipo de experiencia a la que Aristides era tan aficionado:

> No tiene sentido investigar las instrucciones que los dioses dan a los hombres para que éstos se curen. Pues mucha gente, en Pérgamo, Alejandría y otros lugares, se han curado con instrucciones, y algunos dicen que los procedimien-

tos médicos han sido revelados a partir de esas instrucciones. Pero las instrucciones que registran son ridículas, y creo que está claro para todas las personas con cierto grado de inteligencia.

He aquí el sueño del mercader que condena a sofistas y doctores por prácticas irracionales. En general la opinión científica de Artemidoro sobre su propio tema parece que le hizo sospechar de las grandes personalidades literarias de su época. En cualquier caso, nos sorprende descubrir en su explicación del significado de *fellatio* (1, 79) que la categoría de aquellos que trabajan con su boca incluye «flautistas, trompetistas, retóricos, sofistas y similares». La rivalidad profesional y la competición por los mecenas puede deducirse.

5. ENTRE LA FILOSOFÍA Y LA RETÓRICA

PLUTARCO

El genial y prolífico Plutarco, cuyas extensas lecturas, consideración por el pasado y amor por la virtud le han valido ser considerado a menudo la verdadera encarnación del helenismo, es de hecho un personaje singular en la historia de la literatura griega. Como literato culto que sirvió en embajadas y se asoció con la aristocracia romana en términos familiares, parece ser como muchos un retórico o filósofo de la era de la Segunda Sofística. Pero no fue nunca un sofista; y las piezas retóricas, que probablemente escribió en sus años de juventud, son pruebas inadecuadas de que aspirara a serlo. En filosofía fue notablemente culto, como en la mayoría de los demás temas, pero no puede pretender ser un filósofo original. No hizo discursos sobre la armonía y la estabilidad en las ciudades griegas, como Dión Crisóstomo y Aristides, aunque le preocupaban mucho estos asuntos. Evitó vivir en uno de los grandes centros urbanos del oriente romano, como Atenas, Éfeso o Esmirna, sino que en su lugar prefirió apoyarse en la menguante población de una ciudad ya pequeña, Queronea, en Beocia, el hogar proverbial de los estúpidos. Plutarco, que escribió la única serie de biografías paralelas conocida en la literatura occidental, no pertenece a ninguna categoría reconocible de autores aparte de la del polígrafo. Plutarco es único en su forma discreta, observadora y laboriosa.

Los escritos de Plutarco siempre han sido mimados allá donde hayan florecido los estudios clásicos. Ello es en parte porque extracta y parafrasea tanto que se ha perdido que con ello proporciona un importante vínculo entre nosotros y el mundo grecorromano. Pero es principalmente porque sus intereses y perfil parecen tan modernos. Su opinión comparativa de la historia, su devoción a su familia, sus ideas sobre el matrimonio, su estilo abierto y discursivo

han sido a menudo muy apreciados en los tiempos modernos. Las opiniones de Plutarco sobre religión y moralidad, afianzadas como están por todo un sistema de demonología, resultan llamativas a pesar de todo para el lector como simpáticas e instructivas. El tono tranquilo y la forma fluida y seria confieren una impresión de sagacidad, algo pastoril en su naturaleza. Apenas hay humor en Plutarco; pocos de sus comentarios son incisivos o penetrantes. Pero dispersa por su obra aparece una humanidad genuina e irresistible, sin trabas de egolatría o afectación. También en este aspecto es de lo más infrecuente.

Aunque Plutarco no buscó activamente su promoción dentro del Imperio Romano, su erudición y relaciones familiares le pusieron en estrecho contacto con cónsules, gobernadores y emperadores. No es que alardeara de estas cosas: los honores recibidos de Trajano y Adriano están imperfectamente registrados en obras de referencia posteriores y en ningún sitio más. Un cargo honorífico que ocupó en Delfos es conocido sólo por la inscripción de la base de la estatua que erigió a Adriano. Plutarco se dio cuenta de que sus contactos eran útiles para reanimar la cultura y la economía de Grecia, y no es irrazonable asignarle un papel importante en el bien documentado rejuvenecimiento de Delfos bajo Adriano. La experiencia le había enseñado a aceptar la dominación romana como un hecho de la vida al que había que acoplar las antiguas tradiciones del helenismo. La claridad de la visión de Plutarco es casi desalentadora. En sus *Preceptos políticos,* con mucho el más valioso relato conservado sobre la respuesta griega al dominio romano, Plutarco define el papel del político en la vida cívica:

> Instruirá a su pueblo tanto individual como colectivamente y llamará la atención sobre la débil condición de los asuntos griegos, en los que es mejor que los hombres sabios acepten una ventaja —una vida en armonía y tranquilidad— puesto que la fortuna no nos ha dejado ningún premio abierto a competición. Pues ¿qué dominio, qué gloria hay para los que son victoriosos? ¿Qué tipo de poder es aquel que un pequeño edicto de un procónsul puede anular o transferir a otro hombre y que, incluso si dura, no contiene nada que valga la pena seriamente? (824e-f).

Obviamente Plutarco juzgaba que la escritura de ensayos y biografías era algo que sí valía la pena seriamente, y tenía razón. Sus obras reflejan no sólo el esfuerzo de la composición (su amor por los nombres abstractos y sus períodos de rodeos les serán familiares a sus lectores), pero reflejan igualmente el esfuerzo de lecturas anteriores. Las citas de Plutarco son tan variadas y abundantes que los críticos de las fuentes del siglo XIX juzgaron imposible creer que las había tomado todas él mismo de sus lecturas de los textos originales. De ahí plantearon el mito de los libros de tópicos, que se supone que Plutarco tuvo a su disposición. Uno de los triunfos de la investigación reciente sobre Plutarco, que no ha sido fácil de alcanzar, es haber establecido concluyentemente que Plutarco se basa en los libros reales que cita. No era un erudito

fraudulento. Leyó tan compulsivamente como escribió, y aunque su memoria era falible, sigue siendo fenomenal. No hay manera de decir hasta qué extremo Plutarco tomaba notas o utilizaba ayudantes, pero la forma de muchas citas y el tipo de temas que ilustran deja como seguro que a menudo se fiaba de su memoria.

El gusto de Plutarco en literatura ha sido puesto ocasionalmente en tela de juicio basándose en ciertas ingenuas opiniones vertidas en su ensayo *Sobre la malignidad de Heródoto.* Desde luego, al lector moderno le coge de sorpresa cuando lee en las líneas iniciales:

> No sólo es el colmo de la injusticia (como dice Platón) «parecer justo cuando uno no lo es», sino que es un acto de suprema malicia exhibir un falso buen humor y franqueza que escapa a la detección. Y esto es exactamente lo que hace Heródoto, halagando a algunas personas de la manera más rastrera posible, mientras fustiga y habla mal de otras. Hasta ahora nadie se ha atrevido a presentarle como un mentiroso.

Sin embargo, es simplemente la honradez terca de Plutarco en seguir las convenciones retóricas de decoro en la historia narrativa lo que le lleva a tales manifiestos absurdos. Pues no es distinto del retórico Dionisio de Halicarnaso cuando censura a Tucídides por escribir una historia sobre un tema trivial. El veredicto de Plutarco sobre Heródoto no se debe a ideas tenaces, independientes. Se basa sólidamente en presupuestos comunes de la educación de su época, y también, debe admitirse, en cierta incapacidad para comprender el tono más ligero de Heródoto. Sin embargo, es irónico que la historia a la manera de Heródoto, e incluso el dialecto, se pusieran muy de moda en la generación posterior a Plutarco; y ocupó la pluma de Luciano exponer las afectaciones de esta nueva historiografía.

La empresa monumental de escribir biografías paralelas de los grandes griegos y romanos, con estimaciones comparativas, debió de surgir, al menos en parte, del contacto sustancial de Plutarco tanto con la cultura griega como con la romana. En una de sus visitas a Italia inspeccionó el campo de batalla de Bedriacum en compañía de su amigo y mecenas Mestrio Floro, como registra en una biografía que se conserva *(Otón)* de su *Vidas de los Césares.* Estas *Vidas* precedieron a las *Vidas paralelas,* como presumiblemente hicieron unas pocas de sus biografías, como *Epaminondas.* Puede sospecharse legítimamente que el medio romano le hiciera interesarse por la biografía igual que ocurrió con Suetonio, y que después de intentar una serie de biografías imperiales, como su contemporáneo romano, se volviera hacia temas no romanos (incluido un rey persa) antes de concebir su inmenso plan de vidas griegas y romanas en paralelo. Un amigo de Plinio el Joven, Sosio Seneción, fue honrado con la dedicatoria de las *Vidas paralelas.* (Plutarco también dedicó a éste la miscelánea de conversaciones cultas titulada *Charlas de sobremesa.)* Las *Vidas paralelas,* en su concepción y ejecución, son un producto del Imperio Greco-

rromano del siglo II. Plutarco ve las culturas de Oriente y Occidente en términos iguales, sin prejuicios mutuos.

Al preparar las *Vidas* griegas y romanas, el principal objetivo de Plutarco era la edificación moral. En este extremo es explícito:

> Pues no son historias (ἱστορίας) lo que estoy escribiendo, sino Vidas (βίους); y en las hazañas más ilustres no siempre hay una manifestación de virtud o vicio, y aun una ligera cosa como una frase o una broma da a menudo mayores revelaciones de un carácter que batallas en las que caen millares, o los mayores armamentos, o los sitios de las ciudades *(Alejandro,* 665).

Es fácil y probablemente equivocado insistir demasiado en la distinción entre historia y biografía. Desde luego Plutarco tenía un vivo interés por la historia, pero su propia opinión sobre lo que estaba haciendo no estaba menos seguramente basada en su papel como maestro de moralidad. Si hay un extremo que asoma en las biografías, tomadas en conjunto, es que la virtud y el vicio no respetan la nacionalidad. Las mismas características se exhibían igualmente en Oriente y Occidente. Incluso cuando, en raras ocasiones, Plutarco pensó que sería instructivo registrar las vidas de hombres malvados, emparejó a un mal griego, como Demetrio, con un mal romano, como Antonio. Como dice en *Demetrio,* no debe suponerse que está incluyendo esas vidas sólo para «divertir y entretener a mis lectores dando variedad a mis escritos». Deseaba ilustrar la moralidad por medio de su contrario, e insistir de nuevo en que los variados rasgos de la humanidad no se limitan a una nación.

Hay una cualidad inequívocamente personal en la obra de Plutarco. El lector se acerca al autor. Cuando Plutarco describe *(Demóst.,* 2) su impreciso control de la lengua latina, podemos oír la voz auténtica de un hombre cuya experiencia del mundo le daba un instinto intuitivo en el que tenía una justificada confianza:

> Mientras estuve en Roma y discurrí por Italia no tuve tiempo para ejercitarme en la lengua latina, por los negocios políticos y por la concurrencia de los que venían a tratar conmigo de filosofía. Me ha sucedido una cosa extraña, pero muy cierta, y es que tanto he aprendido y conocido las cosas por las palabras cuanto, tomado conocimiento de las cosas, ellas me han conducido a saber las palabras (trad. Ranz Romanillos).

La devoción de Plutarco por el templo de Delfos se refleja en sus tres ensayos, *Sobre la E de Delfos, Sobre el fallo de los oráculos* y *Sobre los oráculos de la Pitia.* Estas piezas contienen muchas cosas autobiográficas y apuntan hacia un rejuvenecimiento de Delfos en el que el mismo Plutarco estuvo implicado. Para muchos lectores de los escritos no biográficos, conocidos colectivamente como *Moralia,* es el ensayo sobre el Amor el que resulta más impresionante. Plutarco conocía a Platón y *El banquete* muy bien, pero tomó una orientación distinta. El amor verdadero había de encontrarse en el matrimonio legítimo:

> En el caso de las esposas legítimas, la unión física es el principio de la amistad, el compartir, por así decirlo, grandes misterios. El placer es corto; pero el respeto y la amabilidad y el mutuo afecto y la lealtad que nacen diariamente de él no acusan ni a los délficos de desvarío cuando llaman a Afrodita «Armonía», ni a Homero cuando designa una unión así como «amistad» (*Amatorius,* 769a).

Nos preguntamos qué habrían hecho con un pasaje así los platónicos medios o Elio Aristides.

En sus amigos, en su erudición, en su estilo, Plutarco es un hombre de su tiempo. Pero en sus aspiraciones literarias y su personalidad es algo aparte.

DIÓN DE PRUSA

Para Filóstrato, Dión de Prusa no era simplemente uno de aquellos filósofos apodados sofistas con los que se le agrupa. Era un hombre de absoluta excelencia que desafiaba las categorías [24]. Sinesio a principios del siglo v [25] y Von Arnim a fines del XIX fueron menos cautos. Trabajando, debe admitirse, a partir de afirmaciones o indicios en las obras tardías de Dión, distinguieron dos períodos separados por su exilio: antes, la carrera de sofista, y después, una vez que su propia experiencia de pobreza le hubo mostrado la verdad de las doctrinas estoico-cínicas, un papel evangelizador como filósofo moralizante y político filosofante. Pero parece que este esquema estaba equivocado. La afirmación de Dión de la sanción délfica por sus vagabundeos y de una conversión a la filosofía puede verse como una pose dramática, que pretende presentar su carrera intelectual dentro de un molde clásico (una mezcla de Sócrates, Diógenes y Zenón) y distraer la atención del lector de su traición juvenil a la filosofía. Algunas obras tempranas muestran influencias filosóficas, mientras que algunas piezas sofísticas son negadas en fecha tardía por razones insuficientes. En cualquier caso, cierto número de obras parecen compartir, o a veces desbordar, estas dos categorías nítidas.

Dión desde luego tuvo una educación retórica, aunque no sabemos quién se la dio, y varias obras muestran que efectuó representaciones públicas de las que atraían el título de sofista. Puede ser esto lo que le trajo a Roma desde la pequeña ciudad de Prusa en Bitinia, y su primera obra fechable (*Or.*, 29), la oración fúnebre por el amigo de Tito, Melancomas, probablemente pronunciada en Nápoles en 70 d. C., es del género epidíctico. Es ligero, pero encantador, y su *Alabanza del cabello* aún más ligera, un mero παίγνιον o menudencia. El *Tempe* o *Memnón,* que suscitó la calificada admiración de

[24] Filóstrato, *V. S.*, 1, 7, 487.

[25] Sinesio, *Dión,* esp. 37a-38b.

Sinesio [26], debió de ser más grandioso, pero para nosotros el sofista *fortissimo* sólo puede oírse en los discursos *Troyano* y *Olímpico*. El *Troyano* refuta inteligentemente el relato homérico de la guerra con una entretenida mezcla de argumento *ad hominem* y de recurso a otros datos. Muestra, como muchas de las obras de Dión, que conocía y —aunque no podríamos adivinarlo por su tono— amaba a Homero, pero no traduce ninguna vena filosófica. Una fecha temprana podría, pero no necesariamente, ser la razón. En contraste el *Olímpico* es una síntesis de mucho peso de filosofía y retórica. Probablemente pronunciado en los Juegos del año 97 d. C., explora los conceptos que tiene el hombre de la divinidad y la contribución hecha a ellos por las representaciones artísticas. Como muchos de los discursos de Dión (como observó Focio) [27] tiene un prefacio distendido, pero ayuda a comprometer el interés del público y su simpatía, en parte por medio de referencias a las propias experiencias del orador, antes del tratamiento bien organizado y delimitado de los temas centrales.

Esta elocuencia no estaba dirigida sólo hacia la oratoria de exhibición. Ya en 71 d. C., sin duda por sugerencia de sus patronos flavios y su amigo Cocceyo Nerva que fue cónsul aquel año, Dión dio a luz un discurso o panfleto *Contra los filósofos*, justificación ante el mundo intelectual griego por la expulsión de los filósofos de Roma por el régimen. Musonio, de quien Dión había aprendido estoicismo en los 60, no fue expulsado, y a él le envió Dión lo que pudo ser un ensayo más suave. Pero el lenguaje extremado del discurso, urgiendo el destierro de los seguidores de Sócrates y Zenón de la tierra y el mar, muestra al discípulo de Musonio a una luz desagradable, por entretenido y encantador que pudiera haber sido como muestra de retórica sofística [28]. Dión también puso su sofística a disposición del gobierno en un discurso a los alejandrinos h. 72, urgiéndoles a enmendar sus costumbres licenciosas y reprochando a los cínicos la turbulencia relacionada con teatros y carreras de caballos. Aunque hay indirectas a los sofistas, el discurso estaba claramente pensado para entretener a un público con buen oído para la buena oratoria pública así como para convencerle. El objetivo sofista está aún más claro en el *Rodio*, del mismo período *(Or.,* 31): la práctica de volver a utilizar estatuas honoríficas —no infrecuente y apenas, podríamos pensar, un problema que conmoviera al mundo— queda sujeta a una colección exhaustiva de críticas en el que es el discurso más largo de Dión (a menos, desde luego, que sea una combinación de dos discursos). No resulta fácil de leer o agradable, pero es una prueba valiosa de que mucho antes de su exilio Dión estaba acercándose a los argumentos filosóficos y apelando a las tradiciones helénicas en discursos que tenían un propósito práctico así como cierto afán de entretener. Muchos de estos

[26] Sinesio, *Dión*, 39c-d.

[27] Focio, *Bibl., Cod.* 209, 165b35.

[28] Sinesio, *Dión*, 40a-b.

argumentos tediosos, patrocinadores de la buena conducta, fueron pronunciados en ciudades bitinias por Dión tras su exilio, y también Tarso se vio favorecida por el consejo de Dión *(Or.,* 34), quizás antes de ello. Un segundo discurso a Tarso *(Or.,* 33) es de un tipo más ligero, regañando a sus habitantes por su endémica debilidad: el roncar (si es eso lo que quiere decir ῥέγκειν). El que Dión sea a la vez ocurrente y oscuro puede indicar que su meta principal sea entretener, y que los ciudadanos de Tarso puede que se marcharan tan confusos como los eruditos modernos en cuanto a lo que Dión pretendía criticar.

La filosofía que dio cuerpo a la retórica de Dión también generó obras en formas filosóficas convencionales. La mayoría son diálogos o invocaciones bastante cortos, que ofrecen explicaciones lúcidas pero poco originales de temas como *Esclavitud* y *Libertad (Or.,* 14 y 15), *Belleza* (21) y *Opinión* (66). Algunos, como los dos últimos mencionados, pueden fecharse en la época de su exilio, como el grupo en el que Diógenes es el portavoz (6, 8-10). Pero no podemos estar seguros de que alguno no sea anterior. Los más sustanciales (1-4) son los cuatro sobre la *Monarquía.* Dos, al menos, están pensados para ser pronunciados ante Trajano en las visitas de embajada de Dión a Roma en los años de su intensa actividad política en Prusa (100-107?). Analizan virtudes imperiales de tal manera que hagan que el emperador se sienta cumplimentado en su presencia más que advertido de que remedie sus deficiencias. El tono y la forma varían. El primero es un sermón introducido por una anécdota, el tercero una invocación más íntima que surge de una conversación de Sócrates. Los otros son diálogos; Alejandro presenta las opiniones de Dión en disputa con Filipo (2) y Diógenes se hace cargo de ese papel en debate con Alejandro (4). Todos son un serio intento de aplicar teorías helenísticas de la monarquía al sistema imperial romano, y al considerar tales temas como deberes de un monarca hacia sus amigos muestran la humanidad que hace atractivas tantas obras morales de Dión. No son grandes obras, pero su opinión sobre el buen mandato del rey bajo la guía y protección de la divinidad les aseguró la influencia sobre el Bizancio cristiano. Muestran a Dión a una luz mucho mejor que la lucha política interna de los discursos de Prusa de los que son contemporáneos, documentos sobre el comportamiento que Dión critica pomposamente como «flaquezas griegas» en su discurso sobre la concordia en Nicomedia *(Or.,* 38, 38).

Sin embargo, las más agradables de las obras filosóficas de Dión son aquellas en las que se permite que dominen sus propósitos literarios, ya sea para dorar la píldora o (más probablemente) porque Dión desea crear filosofía cuyas pretensiones literarias sean tan fehacientes como la obra de su modelo Platón. No hay razón para que el *Fedón* fuera uno de los dos libros que se llevó al exilio (el otro fue *Sobre la falsa embajada* de Demóstenes) [29] y el elegante *Caridemo* (30) tiene la lucidez y el encanto de su maestro. El joven epónimo

[29] Filóstrato, *V. S.*, 1, 7, 488.

deja como testamento póstumo un par de mitos platónicos que presentan alegorías contrastadas de la condición humana, el prisionero sin privilegios o el excesivamente consentido asistente a los banquetes. Si Caridemo es ficticio, podemos sospechar que el tierno *pathos* de la introducción extrae su poder de la atestiguada muerte temprana del hijo del propio Dión. En el *Eubeo* (7), sin embargo, Dión es explícito (y quizá mentiroso) al afirmar que la experiencia personal es la base de su idílica descripción de la vida de familia de un cazador en el país de colinas de Eubea. Esta secuencia novelística, merecidamente conocida y admirada, es un preludio de compromiso a propuestas serias de mejora de la calidad de vida urbana [30]. Muestra la habilidad sofística de Dión empleada una vez más al servicio de la filosofía y la creación de ficción de una manera muy distinta a la de sus contemporáneos que escribieron novelas, ficción que se anticipó al desarrollo de la obra de Luciano. Incluso más literarios son diálogos en miniatura como el *Criseis* (61).

El virtuosismo de Dión impresionó a sus contemporáneos y aseguró la transmisión de sus obras, si bien incompletas, hasta sus admiradores de fines de la Antigüedad y de Bizancio. Polemón viajó a Bitinia para escucharle, Favorino reconoció en él al maestro. Incluso Trajano vio su distinción y se dice que le llevó con él en su carro en su triunfo dacio (probablemente el de 102). Pero es menos seguro que alguno de los mensajes de Dión resonara en su patria; la observación de Trajano (si es auténtica) podría haber sido pronunciada por cualquiera de sus patronos: «No sé lo que estás diciendo, pero te quiero tanto como a mí mismo» [31]. Sus públicos griegos sabían lo que estaba diciendo. Pero probablemente les impresionaban menos las constantes alusiones a Homero y las tradiciones helénicas (forma común de la época) que el griego ático lúcido, fluido y moderado, que recordaba no sólo a Platón sino también a aquel autor favorito del período, recomendado por Dión en su lista de lecturas *(Or.,* 18) para un aspirante a político, Jenofonte. Lo que podemos encontrar más atractivo es la simpática impresión de su carácter transmitida a sus obras morales: sincero, paciente, humano, seriamente dedicado a lo bueno de su oyente, pero con capacidad de humor. Quizá el exilio le reformó. Pero no deberíamos olvidar el ataque chaquetero de la filosofía o lo desagradable de su primer discurso de Prusa dirigido a una muchedumbre hambrienta de conciudadanos suyos *(Or.,* 46). Las mismas amenazas de intervención romana asoman en discursos políticos de sus años posteriores, y debemos conceder que el hombre al que el helenismo y la filosofía marcaron como humano y civilizado cuando despliega confiadamente su maestría verbal, también pudo desprenderse de esta capa exterior al verse amenazado en sus propios intereses y ya sin energías.

[30] Cf. Brunt, 1973.

[31] Filóstrato, *V. S.*, 1, 7, 488.

MÁXIMO

Muchos de los rasgos filosóficos de Dión reaparecen en un griego de Tiro que se encuentra en Roma dando conferencias durante el reinado de Cómodo, el platónico Máximo. Aunque no era un sofista (lo cual presumiblemente explica por qué fue omitido en las *Vidas* de Filóstrato), hay amplios testimonios de las dotes de Máximo como orador. Se conservan cuarenta y un discursos, fáciles tanto para el oído como para la mente. El estilo aspira a la sencillez (ἀφέλεια), evitando los períodos largos; al perseguir la elegancia (κάλλος), Máximo equilibra *cola* cortos con la combinación de sonidos y ritmos, y para dar vida al fluido de su retórica salpica preguntas, apóstrofes y fórmulas que señalan el progreso de sus argumentos. Podemos sentir que en la aplicación de sus cánones estilísticos (excepto, quizá, su selección de vocabulario ático) va demasiado lejos. Sin embargo, en la elaboración de sus opiniones filosóficas, se queda corto. Es más un expositor que un pensador, y sus exposiciones buscan presentar temas trillados de una manera interesante, utilizando a los poetas, imágenes (εἰκόνες) de la vida diaria y ejemplos de la historia clásica para ilustrar verdades filosóficas y a su vez invitar a la explicación por la filosofía. Algunos títulos desde luego pretenden estar investigando problemas básicos de filosofía *(Sobre si la virtud es una habilidad,* 27, *¿Cuál es la meta de la filosofía?,* 29) o al menos del platonismo *(¿Cuál era la guía espiritual de Sócrates?,* 8 y 9). Otras son sermones morales más directos: *¿Qué distingue a un amigo de un adulador?* (14). Pero en todas representa el papel de polemista entretenido que está explícito en pares como 15 y 16, que afirman la superioridad de la vida teórica y práctica respectivamente. Es más valioso por su documentación del entusiasmo por Homero y Platón en él mismo y en su público que por su contribución al platonismo. La élite cultivada que asistió a las seis conferencias que se dieron en días sucesivos, durante su primera visita a Roma, debió de admirar el penacho retórico con el que día a día tomó posiciones distintas sobre la relación del placer con la virtud (30-36). Pero el llamamiento culminante del último día hecho a la filosofía, para comprobar las beligerantes arremetidas del odio y la envidia, fue seguramente tratado como un *tour de force* asombroso para ser aplaudido, más que como una prescripción moral seria del médico para una vida tranquila.

LUCIANO

El acervo común de formas y técnicas retóricas y filosóficas también había de ser explotado con fines literarios por un cercano contemporáneo de Máximo, también oriental, Luciano de Comagene. Pero a causa de su posición predominantemente satírica, su ingenio y su fantasía polifacéticos y su dominio sin esfuerzos de un griego de gran fluidez, las obras de Luciano parecen a

primera vista proceder de un mundo distinto al de otras *belles lettres* retóricas, igual que sin duda las supera en calidad. Pero el mundo es el mismo. Desde luego la exposición despiadada por Luciano de sus coetáneos abre perspectivas nuevas, si bien distorsionadas, sobre los filósofos, retóricos, profetas y doctores que poblaban la escena intelectual del siglo II. Es un complemento inapreciable de las *Vidas de los sofistas* de Filóstrato en su documentación de la presuntuosa frivolidad de personajes cuyos escritos solos nos habrían obligado a tratarlos como misioneros serios y dedicados de la cultura helénica. Más aún, varias de sus propias obras (no las mejores) caen en categorías sofísticas convencionales, y muchas de las que quedan tienen antepasados demostrablemente retóricos. Su estilo es claramente el producto, aunque sutilmente orquestado, de las modas aticistas de las que se burla. Y en su aceptación de un marco de referencia helénico como contexto de sus ficciones —ya sea la Atenas clásica o los intemporales Olimpo y Hades— Luciano muestra que dentro de la literatura, al menos, se adhiere a muchas de las mitologías básicas que cuestiona.

Es una pena que un escritor tan elocuente sobre el tema de sus contemporáneos diga tan poco sobre sí mismo, y que cuando lo hace sea tan a menudo de una manera que hace difícil distinguir el hecho biográfico de la postura ficticia. La única mención contemporánea que hay de él, recientemente descubierta en una traducción al árabe de una obra de Galeno, es una pista preciosa sobre que el placer de Luciano por desmitificar es más que una cuestión de género literario. Se nos dice que «descubrió» una obra de Heráclito y sólo reveló que era una falsificación ¡cuando un distinguido filósofo había sido inducido a dotarla de un comentario erudito! [32]. Este comportamiento hace que sea menos enigmática su omisión en el catálogo de Filóstrato: es posible que fuera tan lejos en su carrera sofística como el secundario Eliano, pero el severísimo Filóstrato no pudo aprobar su iconoclastia impenitente. Como resultado de su silencio y el de otros, sólo podemos hacer un esbozo de biografía y trazar una cronología aproximada.

Nacido en Samósata, la antigua capital de Comagene en la ribera del Éufrates, en una zona en que el arameo era la lengua del pueblo y el griego la de la cultura, Luciano probablemente se dirigió hacia el Oeste, a Jonia, para su posterior educación retórica. No tenemos por qué tomarnos en serio como autobiografía el jenofóntico «juicio de Heracles», entre las damas Educación (Παιδεία) y Escultura que Luciano recuerda haber soñado en el momento crucial de la elección de su carrera por su familia: es simplemente una fantasía, agradable, clasicista, para entretener a sus compatriotas cuando vivió convertido en un gran hombre y leyó el *Sueño* (Ἐνύπνιον) en Samósata. Es posible que la Suda tenga razón cuando afirma que fue abogado en Antioquía, pero también podría tratarse de un malentendido en la referencia del propio Luciano al abandono de casos judiciales, ya que éstos eran casi seguro declamaciones

[32] Para la mención recientemente observada de Galeno sobre Luciano, véase Strohmaier, 1976.

sofísticas. Pues en la otra obra «autobiográfica» importante, *Doble acusación (Δὶς κατηγορούμενος)*, Luciano nos dice que las soñadas promesas de Educación *(Sueño,* 11) se hicieron realidad. Al acusar a su ahora renegado discípulo, la Retórica se queja de que encontró a Luciano perdido en Jonia, le enseñó y le lanzó a una fructífera carrera que le llevó de Jonia y Grecia a Italia e incluso Galia *(Dos veces a.,* 27). En otro lugar afirma Luciano su éxito como sofista en Galia *(Apol.,* 15), y el silencio de Filóstrato es la única razón para dudar. Este período es presumiblemente responsable de las piezas competentes pero sin relieve *Fálaris,* y quizá de algunos preludios (Προλαλιαί) y discursos epidícticos (por ej. el ingenioso *Alabanza de una mosca,* o el elogio de un baño construido por Hipias). Otras obras epidícticas (por ej. *Sobre un error en el saludo)* y preludios *(Dioniso, Heracles)* son ciertamente tardíos.

Si *Doble acusación* se toma literalmente, Luciano abandonó la retórica a los cuarenta años (32) y emprendió el diálogo, su segundo acusador. Pero la edad de los cuarenta era la proverbial de la madurez, y reaparece en *Hermótimo* como edad de Licino (el portavoz de Luciano), que ya está caracterizado burlándose de los filósofos *(Herm.,* 13 y 51). El compromiso de Luciano con la filosofía seria no debió de durar mucho y más probablemente jamás existió. El *Nigrino,* un diálogo encantador en el que Luciano cuenta a un interlocutor cómo el platónico Nigrino, por preceptos y ejemplos, abrió sus ojos a la vaciedad de las ambiciones comunes y las compensaciones de la simple virtud, es lo más cerca que Luciano llega a tomarse la filosofía en serio en un diálogo. Como en el *Demonacte* (del género ἀπομνημονεύματα, «colecciones») la sincera admiración suscitada por una personalidad filosófica compulsiva puede ser responsable del manejo directo del tema por Luciano. Pero en la mayoría de los diálogos comete los ultrajes de los que el diálogo le acusa:

> ...τὸ μὲν τραγικὸν ἐκεῖνο καὶ σωφρονικὸν προσωπεῖον αφεῖλέ μου, κωμικόν δὲ καὶ σατυρικὸν ἄλλο ἐπέθηκέ μοι καὶ μικροῦ δεῖν γελοῖον. εἶτά μοι εἰς τὸ αὐτὸ φέρων συγκαθεῖρξεν τὸ σκῶμμα καὶ τὸν ἴαμβον καὶ κυνισμὸν καὶ τὸν Εὔπολιν καὶ Ἀριστοφάνη, δεινοὺς ἄνδρας ἐπικερτομῆσαι τὰ σεμνὰ καὶ χλευάσαι τὰ ὀρθῶς ἔχοντα. τελευταῖον δὲ καὶ Μένιππόν τινα τῶν παλαιῶν κυνῶν μάλα ὑλακτικὸν ὡς δοκεῖ καὶ κάρχαρον ἀνορύξας, καὶ τοῦτον ἐπεισήγαγέν μοι... *(Doble acusación,* 33).
>
> Me quitó esa máscara trágica, moderada, y me hizo ponerme otra que era cómica y satírica y poco menos que ridícula. Luego para compartir mi aislamiento me unió a la broma y el yambo y el cinismo y a éupolis y Aristófanes, hombres dotados para burlarse de lo sacrosanto y envilecer los procedimientos correctos. Por último desenterró a uno de los antiguos cínicos llamado Menipo, un perro con un buen morder, resulta, así como ladrido, y también le trajo junto a mí...

Podemos dudar razonablemente de que Luciano fuera nunca un filósofo comprometido, o de que su explotación del diálogo como forma empezara con

una vida nueva a los cuarenta. Pero la casta literaria esquemática proporciona datos plausibles sobre las influencias sobre gran parte de lo mejor de la obra de Luciano. La retórica sofista representó un papel, desarrollando la habilidad de la anécdota, el argumento y la ilustración. El diálogo platónico proporciona el modelo de más de la mitad de las obras importantes, y Platón y Jenofonte son los modelos estilísticos más obvios. El interlocutor es a menudo Menipo, y la forma de las sátiras escritas por el auténtico Menipo es responsable de la mezcla ocasional de verso y prosa en Luciano, exactamente igual que sus contenidos ofrecieron temas como viajes al cielo o al Hades o comparaciones de doctrinas filosóficas en conflicto. Pero el modelo más antiguo de la Comedia Antigua también es importante aquí: Aristófanes tenía vuelos al cielo y descensos a los infiernos, y su rica vena de fantasía reaparece constantemente en Luciano, su reencarnación imaginativa. La Comedia Antigua, la sátira menipea y la diatriba cínica deben conjuntamente tomarse como base de la mezcla de agudos cuestionamientos, exposiciones humorísticas e insultos potentes, aunque nunca vulgares.

Aunque algunos diálogos pueden señalarse como puramente sofísticos, también hay mucho en común entre los de aroma satírico, menipeo y filosófico como para verlos como grupos separados (como hace Helm). Es también arriesgado considerar la utilización por Luciano de repetidos motivos como base de proximidad cronológica, y aún más de secuencia.

Sin embargo, algunas obras pueden agruparse y atribuirse hacia 160-170. Tres tienen alusiones a Olimpia y Babilonia en un contexto que sugiere la guerra contra los partos del emperador Vero y los Juegos Olímpicos del 165 d. C. (*Doble a.*, 2; *Nave* (Πλοῖον), 32, 44; *Hermótimo*, 27-28). Luciano estuvo presente en aquellos Juegos para ver la autoinmolación del cínico —y charlatán— Peregrino, y esto da una fecha de poco después de 165 para *Peregrino* y *Fugitivos* (Δραπέται, cf. 7). Es seguro que a mediados de 160-170 estaba Luciano escribiendo diálogos satíricos y coloreando la cuasi-biografía *Peregrino* con motivos relacionados. Pero los escritos de Luciano no habían desertado completamente de la sofística a favor de la sátira. La forma dialogada es utilizada con fines encomiásticos tanto en *Retratos* (Εἰκόνες) como en *Sobre la danza* (Περὶ ὀρχήσεως), el primero un elegante cumplido a la amante de Vero, Panteya, el segundo una vindicación potente del arte de la pantomima. Ambos están plausiblemente asociados con la presencia de Vero en Antioquía en el período 163-166. A la inversa, la sátira, pero no el diálogo, caracteriza la obra *Cómo debe escribirse la historia* (Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν), instigada por la abundancia de historiógrafos de la guerra de los partos.

La edad de cuarenta años supuesta por *Doble acusación* y *Hermótimo* puede usarse para dar una fecha del nacimiento de Luciano en torno al 120. Esta precaria inferencia puede a su vez permitirnos situar las obras en las que Luciano afirma ser un anciano hacia 170-180. Fue entonces cuando aceptó un cargo en el escalafón de prefecto de Egipto, un paso hacía una carrera oficial que

no tuvo dificultad en distinguir (en la *Apología)* de la especie de prostitución del talento profesional que previamente había satirizado (en *Sobre los que viven de un sueldo,* Περὶ τῶν ἐπὶ μισθῷ συνόντων). Pero hasta donde sabemos no podemos decir que siguiera una promoción posterior. La vuelta a la actividad epidíctica por el anciano (γέρων) Luciano, a la que se alude en *Heracles* (7), bien puede ser una consecuencia de aquello. Nuestro último punto fijado es la referencia al emperador Marco Aurelio como divino en *Alejandro* (48), que muestra que esta escurridiza biografía no fue publicada hasta después de 180, incluso aunque pueda sospecharse que fuese escrita más cerca de 170.

La dispersión de Luciano en sus diálogos satíricos parece haber seguido el modelo establecido para la retórica exhibida por los sofistas viajeros. A veces se refiere a su público como amplio *(Heracles,* 7), a veces como selecto *(Pescador,* Ἁλιεύς, 26). *Harmónides* apunta a un recitado ante un solo patrón influyente, que corrobora la afirmación de que Luciano ya es famoso (4). En el *Escita* Luciano cuenta cómo ha perseguido que un padre y un hijo, dirigentes políticos de una ciudad macedonia, sean sus mecenas, y es bastante ilimitado en sus halagos de éstos (esp. 10-11). Algunos de estos preludios (προλαλιαί) serían apropiados para representaciones sofísticas. Pero *Zeuxis* implica que los entretenimientos de Luciano están pensados como novela (1-2) y *Dioniso* que están siendo subestimados como solamente cómicos y satíricos (5). Ambas obras tienen que estar relacionadas con el proceso del que *Doble acusación* muestra que Luciano estuvo tan orgulloso, y parecen preludios de una representación epidíctica que no es la primera que el público al que se dirigen ha oído de Luciano *(Dioniso,* 7; *Zeuxis,* 1-2). Así, debemos imaginar en Luciano una especie de sofista particular, haciendo giras por los centros culturales y concertando invitaciones para representar en palacios y teatros (cf. *Zeuxis,* 12). Algunos de sus anfitriones documentados apenas son de la primera liga —norte de Italia, Macedonia, la distante Filipópolis en Tracia (hoy Plovdiv)—; Atenas, Éfeso y Olimpia también son probables, y la corte de Vero en Antioquía casi segura.

Consiguió claramente la fama y trabó amistades importantes (como el gobernador de Capadocia mencionado en *Alejandro,* 55), y las obras que pronunció debieron de circular pronto en forma de libro. Otras debieron de tener dicha forma desde el principio, y a veces van dirigidas a un destinatario —la obra *Cómo debe escribirse la historia* (Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν) a Filón, el *Peregrino* a Saturnino, al que Luciano, rompiendo con sus propias reglas [33], llama Kronios, y el *Alejandro* al epicúreo Celso. Hay poca diferencia formal entre éstas, el *Maestro de retórica* a cuyo destinatario no se nombra, y panfletos como *El falso razonador* (Ψευδολογιστής), donde el blanco del ataque, cuyo nombre al parecer es Timarco (cf. 27), está dirigido directamente y

[33] Cf. *Cómo debe escribirse la historia,* 21, donde ridiculiza a un historiador cuyo aticismo le llevó a traducir los nombres romanos Saturninus, Fronto y Titianus por Kronios, Phrontis y Titianios.

sería claramente la última persona en el mundo que habría recibido bien la dedicatoria de tal ataque. Todas estas obras están manipulando el tratado breve convencional en forma epistolar o semiepistolar para reunir una serie de divertidas embestidas que igualmente podrían manejarse como diálogos.

Dentro de los diálogos mismos hay una considerable variedad. El *Nigrino* de hecho va precedido por una carta al filósofo al que aparentemente elogia (a menos que se trate de una ficción). Ello sugiere que fue compuesto para la lectura más que la representación. El principio y el final del diálogo son poco más que un marco para el relato de Luciano de su visita a Nigrino en Roma, a su vez ocupado principalmente por la descalificación desdeñosa por el filósofo de las locuras de la capital y sus vicios. El interlocutor simplemente se hace eco de las reacciones de encanto de Luciano hacia Nigrino y llama la atención del lector sobre la técnica narrativa del escritor. En otros diálogos el contenido está distribuido más ampliamente entre los hablantes, tanto cuando ese contenido son caricaturas ingeniosas pero inocuas de varias escuelas filosóficas (por ej. *Vidas en venta,* Βίων πρᾶσις) como cuando es una demoledora puesta en su sitio de las aspiraciones humanas (excepto la libertad de expresión y de comportamiento) del tipo del de las obras menipeas (por ej. *Caronte, Menipo, Diálogos de los muertos* = Νεκρικοὶ διάλογοι).

La imagen de Luciano es la de un satírico. Pero, como los poetas de la Comedia Antigua de los que afirma descender, su propósito principal es entretener, y aunque sus medios para ese fin incluyen la sátira de la sociedad contemporánea, van mucho más allá de ésta. Los públicos de la clase alta que se reían ante su exposición periodística de los pecadillos e inconsecuencias de filósofos y retóricos, o las imposturas descaradas de los santones, eran ellos mismos patronos o incluso practicantes de estas artes. Luciano no debía de esperar convertirlos, y, como los sofistas convencionales, debió de entretener tanto por las técnicas como por el contenido de su discurso. No es, pues, sorprendente que gran parte de su sátira no esté dirigida contra sus contemporáneos, y que una parte de sus escritos no sea satírica en absoluto.

La primera categoría está ejemplificada por *Diálogos de los dioses* (Θεῶν διάλογοι). Aquí Luciano consigue la risa por la manera de seguir los incidentes notorios de la vida amorosa de los olímpicos como si fueran griegos burgueses contemporáneos. Los datos homéricos son inteligentemente explotados (por ej. la voluntad de Apolo de que le pillen en la cama con Afrodita, de *Od.*, VIII, 334 y sigs.) y a veces exagerados (por ej. la cojera de Hefesto) mientras que a la vez Luciano puede partir de nuevos vuelos de fantasía, como en la siguiente caracterización cómica de Ganimedes como el muchacho pastor ingenuo:

> ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ Ἢν δὲ παίζειν ἐπιθυμήσω, τίς συμπαίξεταίμοι; ἐν γὰρ τῆι Ἴδηι πολλοὶ ἡλικιῶται ἦμεν.
>
> ΖΕΥΣ Ἔχεις κἀνταῦθα τὸν συμπαιξόμενόν σοι τουτονὶ τὸν Ἔρωτα καὶ ἀστραγάλους μάλα πολλούς. θάρρει μόνον καὶ φαιδρὸς ἴσθι καὶ μηδὲν ἐπιπόθει τῶν κάτω.

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ Τί δαὶ ὑμῖν χρήσιμος ἂν γενοίμην; ἢ ποιμαίνειν δεήσει κἀνταῦθα;

ΖΕΥΣ Οὔκ, ἀλλ' οἰνοχοήσεις καὶ ἐπὶ τοῦ νέκταρος τετάξῃ καὶ ἐπιμελήσῃ τοῦ συμποσίου.

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ Τοῦτο μὲν οὐ χαλεπόν· οἶδα γὰρ ὡς χρὴ ἐγχέαι τὸ γάλα καὶ ἀναδοῦναι τὸ κισσύβιον.

ΖΕΥΣ Ἰδού, πάλιν οὗτος γάλακτος μνημονεύει καὶ ἀνθρώποις διακονήσεσθαι οἴεται· ταυτὶ ὁ οὐρανός ἐστι, καὶ πίνομεν, ὥσπερ ἔφην, τὸ νέκταρ.

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ Ἥδιον, ὦ Ζεῦ, τοῦ γάλακτος;

ΖΕΥΣ Εἴσῃ μετ' ὀλίγον καὶ γευσάμενος οὐκέτι ποθήσεις τὸ γάλα.

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ Κοιμήσομαι δὲ ποῦ τῆς νυκτός; ἢ μετά τοῦ ἡλικιώτου Ἔρωτος;

ΖΕΥΣ Οὔκ, ἀλλὰ διὰ τοῦτό σε ἀνήρπασα, ὡς ἅμα καθεύδοιμεν.

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ Μόνος γὰρ οὐκ ἂν δύναιο, ἀλλὰ ἥδιόν σοι καθεύδειν μετ' ἐμοῦ;

ΖΕΥΣ Ναί, μετά γε τοιούτου οἷος εἶ σύ, Γανύμηδες, οὕτω καλός.

Ganimedes: Pero si quiero jugar, ¿quién jugará conmigo? Había muchos de nosotros que tenían mi edad en Ida.

Zeus: También aquí tienes alguien con quien jugar, ahí está Eros y también hay muchas tabas. Sólo tienes que alegrarte y sentirte un poco mejor con respecto a la vida, y dejar de añorar las cosas de ahí abajo.

Ganimedes: Pero ¿qué utilidad puedo tener para ti? ¿También aquí tendré que cuidar un rebaño?

Zeus: No, escanciarás el vino, y estarás encargado del néctar, sirviéndonos la mesa.

Ganimedes: Eso es bastante fácil; pues sé cómo hay que servir la leche y sujetar el recipiente.

Zeus: Ya estamos. ¡Sigue dando la lata con su leche! ¡Se cree que va a estar sirviendo a hombres! Déjame decirte que esto es el cielo, y lo que bebemos, como te he dicho, es néctar.

Ganimedes: ¿Es eso mejor que la leche, Zeus?

Zeus: Lo sabrás muy pronto, y una vez que lo hayas probado, ya no echarás de menos tu leche.

Ganimedes: Y ¿dónde dormiré por la noche? ¿Acaso con mi compañero de juegos Eros?

Zeus: No, sino que para eso te traje aquí, para que durmamos juntos.

Ganimedes: ¿No puedes dormir solo, sino que prefieres dormir conmigo?

Zeus: Sí, con alguien como tú, Ganimedes, así de guapo *(Diál. dioses,* 4; trad. de J. Zaragoza).

El genio inventivo de Luciano no es más llamativo en ningún lugar que en las *Historias verdaderas.* La parodia de la historia de un viajero, que se extiende en dos libros, debió de extraer gran parte del impacto que tuvo sobre su primer público de su astuto desarrollo de temas de narraciones familiares —historiadores de Alejandro, Yámbulo, Antonio Diógenes—. Pero gran parte de la fantasía es reconociblemente lucianesca, e incluso sin el efecto paródico

Historias verdaderas sigue siendo una obra maestra de narración imaginativa e ingeniosa.

El contador de historias que está constantemente apareciendo en las otras obras (incluso los preludios de pequeña escala) es una parte importante de la personalidad literaria de Luciano. Dos de los principales diálogos son sencillamente marcos de una colección de historias, en *Toxaris* diez vinculadas por el tema de la amistad, en *Mentirosos* (Φιλοψευδεῖς) nueve sobre lo sobrenatural y magia. Es probablemente correcto atribuir a Luciano las *Metamorfosis* que Focio pensaba eran de Lucio de Patras (y que las hace origen tanto del *Asno de oro* de Apuleyo en latín como del epitome griego *Lucio o el asno*, transmitido entre las obras de Luciano) [34]. Aunque tenemos que fiarnos del resumen del contenido hecho por Focio y de su veredicto en cuanto al estilo, está claro que las *Metamorfosis* era una obra tan acabada como las otras narrativas de Luciano. Confirma la imagen de un artista literario con un ligero estilo, ingenio fértil e insuperable altura y versatilidad. Ya no se puede leer. Pero las obras de Luciano que se han conservado tienen el futuro asegurado. Su griego será admirado mientras se lea el griego, y en traducción persiste su calidad en medida suficiente para hacerlas clásicas de la literatura europea.

ALCIFRÓN

La personalidad de Alcifrón es desconocida y sus fechas inseguras. La tradición que conserva sus ciento veintitrés cartas le presenta como *rhetor*, pero ello puede ser inferencia de contenido y estilo. La estrecha similitud con Luciano en cómo trata algunos temas que en último término tienen su origen en la Comedia Nueva, sugiere que conocía y experimentó el estímulo de la obra del satírico. También se ha argumentado que Longo y Eliano bebieron en Alcifrón. Si estas relaciones son aceptadas, Alcifrón debió de escribir en el período de 170-220.

Las cartas comparten muchos rasgos con otra literatura de la época. Todas implican un contexto ático del siglo IV a. C. e intentan evocar una situación rural o urbana más familiar para los lectores por su conocimiento de la Comedia Nueva que por la vida. Alcifrón entretiene presentando en secuencia las reacciones variadas de distintos personajes ante situaciones mundanas y fáciles de imaginar. En las cartas de pescadores y granjeros el interés principal estriba en el contraste de temperamentos —a menudo señalados por la elección de nombres sugestivos como Filocomo y Astilo (2, 28: «Amante del pueblo» y «Urbano»)— o de actitudes de distintos sectores, como en 2, 24-25, donde el amo Gemelo se queja de que la esclava Salaconis no dormirá con él y ella a su vez desahoga la aversión que le tiene. Los nombres sugerentes también son característicos de las cartas de los parásitos, mientras que los de las hetairas

[34] Cf. *infra*, pág. 738; Perry, 1967; Anderson, 1976.

(«tartas») explotan famosas figuras históricas como Friné y Praxiteles (4, 1). Las cartas de las hetairas también son distintas en su ocasional expansión en écfrasis, por ej. 4, 14, con su relato espeluznante de una orgía en un banquete.

Alcifrón puede merecer la consideración de haber desarrollado la carta ficticia para servir a fines similares a los perseguidos por Luciano en sus diálogos miniatura o Longo en su novela: vivos intercambios «convincentes» entre personajes intrínsecamente interesantes para el lector, en virtud de su propio carácter lejano de la vida intelectual urbana de finales del siglo II. Pero el juego no puede mantener una observación prolongada. Aunque las cartas a veces van por pares y los temas están contrastados, el corpus conservado carece del atractivo formal de la colección menos ambiciosa de Eliano.

ELIANO

Otro sofista que gira hacia la literatura de entretenimiento fue Eliano. No se conservan declamaciones que muestren si tuvo razón en juzgarse inadecuado para ese género [35]. Pero la Ποικίλη ἱστορία *(Historia varia)* y la obra similar Περὶ ζώιων ἰδιότητος *(De la naturaleza de los animales)* sugieren que tampoco tenía mucho talento para la «historia». La primera es un batiburrillo de historias de la historia cultural, política o natural. Eliano las cuenta más para asombrar que para edificar, y no es aparente ningún principio de selección o disposición. La obra sobre animales carece igualmente de orden, pero al menos tiene un prefacio. Éste y el epílogo muestran al estoico Eliano especialmente preocupado por documentar la forma de operar de los impulsos morales fuera de la especie humana. Su mayor valor estriba en su conservación de las opiniones de escritores más serios sobre historia natural. Sin embargo a menudo Eliano parece que los utilizó sin cuidado, y su obra cae claramente en la tradición de colecciones de fenómenos asombrosos (paradoxografía) —que parte de Heródoto y está ejemplificada en *Maravillas* de Flegón— más que en la observación más seria de fenómenos naturales que encontramos en Favorino, *Miscelánea* [36]. Sólo podemos tragar saliva cuando tiene la arrogancia de hacerse eco de Tucídides en el prefacio que advierte que *De la naturaleza de los animales* es un «tesoro nada despreciable» y afirma que será «provechosa» [37].

Más convincente es la afirmación en el mismo prefacio de que el material ha sido arropado en τὴν συνήθη λέξιν, «lenguaje no técnico». Pero el rasgo más llamativo del estilo no es la carencia de tecnicismos sino su extremado aticismo en dicción y sencillez de construcciones. El preciosismo de los *cola* cortos de Eliano, agrupados por parataxis y rara vez variados por otra cosa

---

[35] Según lo registra Filóstrato, *V. S.*, 2, 31 (624).

[36] Para Θαυμάσια de Flegón, cf. *FGrH*, 11B, 257 F 36. Para Favorino, Παντοδαπὴ ἱστορία, cf. Mensching, 1963, y Barigazzi, 1966.

[37] *N. A.*, pref.; cf. Tuc., 1, 22, 4.

que no sea la subordinación de participios, se hace rápidamente monótono. Lo que Filóstrato alababa como sencilla elegancia (ἀφέλεια) ha sido condenado totalmente como «ingenuidad insigne y sintaxis de guardería» («arch naïveté and nursery syntax» [38]). Es apenas tolerable dentro de cada artículo o anécdota, pero totalmente inadecuado en obras seguidas de catorce y diecisiete libros respectivamente.

La colección de veinte *Cartas rústicas* es mucho más legible. Las afectaciones estilísticas de Eliano están menos desarrolladas (y de ahí que se haya pensado que la obra es anterior) y desde luego menos obstaculizadoras en su contexto miniatura. Aunque tituladas en nuestra tradición «De las cartas rústicas de Eliano», seguramente son un conjunto completo según se conservan. Sus viñetas de la vida rural, empezando con un retozar en el heno y hábilmente remodelando el tema desde varios puntos de vista alternando con quejas, peleas y encomios de la sencillez rústica, construyen un círculo armonioso. Una carta desarrollará, o contrastará, temas de su predecesora, y la coherencia y la variedad se consiguen incluyendo dos pares (7-8; 11-12) y un cuarteto (13-16). Cada carta retrata físicamente los modales campesinos del supuesto escritor y por medio de alusiones económicas pone al lector al corriente de la situación con la que se enfrenta. Hacia la carta 20 (una especie de pieza programática pospuesta) sentimos que hemos llegado a conocer a muchos individuos y rasgos del campo ático; estamos preparados para unirnos al autor en su alabanza de los modales campesinos y conceder el éxito de su postura como granjero ático:

> μὴ τοίνυν γεωργῶν καταφρόνει· ἔστι γάρ τις καὶ ἐνταῦθα σοφία, γλώττηι μὲν οὐ πεποικιλμένη οὐδὲ καλλωπιζομένη λόγων δυνάμει, σιγῶσα δὲ εὖ μάλα καὶ δι'αὑτοῦ τοῦ βιοῦ τὴν ἀρετὴν ὁμολογοῦσα· εἰ δὲ σοφώτερα ταῦτα ἐπέσταλταί σοι ἢ κατὰ τὴν τῶν ἀγρῶν χορηγίαν, μὴ θαυμάσηις· οὐ γάρ ἐσμὲν οὔτε Λίβυες οὔτε Λυδοὶ ἀλλ' Ἀθηναῖοι γεωργοί.
>
> Por tanto no seas despreciativo hacia los campesinos; pues en ellos también hay una clase de sabiduría, no elaboradamente expresada en discurso o engalanada con poderosa retórica, sino notable por su silencio y confesando su virtud a través de la vida misma. Si estas palabras escritas dirigidas a ti son demasiado inteligentes para valerle al campo, no te maravilles; pues no somos libios ni lidios, sino campesinos atenienses.

Es, por supuesto, un juego. Eliano era romano y nunca salió, según afirma, de Italia. Sus granjeros toman sus temas de la comedia, citan o aluden a muchos autores clásicos y (parece probable) plagian al contemporáneo de Eliano, Alcifrón. Pero es más importante que las cartas de Eliano sean entretenidas a que divaguen. Su reputación sería mayor si sólo se hubieran conservado ellas.

[38] Filóstrato, *V. S.*, 2, 31 (624); Russell, 1964, 160, sobre «Longino», *Subl.*, 34, 2.

ATENEO

Un público culto que anhelaba erudición en cualquier campo estaba preparado para catarla en casi cualquier presentación: testigo, Eliano. Pero algunos escritores se enfrentaron con el reto de imponer una estructura literaria a la recalcitrante masa de hechos: Gelio, que resulta que escribió en latín sobre todo para sus lectores bilingües, y Ateneo de Náucratis (la única ciudad egipcia conocida como cuna de sofistas), cuyo lectorado igualmente romano se encontró con una obra maciza en griego, *El banquete de los sofistas* (Δειπνοσοφισταί).

Ateneo presenta su recóndita compilación de materiales sobre banquetes (gran parte de la cual depende de catálogos y léxicos anteriores) en una versión hinchada de un diálogo platónico. El comienzo se hace eco del *Fedón*, pero *El banquete* es el modelo. La *Charla de sobremesa* de Plutarco también parece que fue influyente, y desde luego entre las dos docenas de participantes aparece un Plutarco de Alejandría, probablemente un cumplido al distinguido erudito de Queronea. Como Plutarco, Ateneo implica a un cónsul romano: el anfitrión es P. Livio Larense, una figura real [39] de la Roma de fines del siglo II en la que se sitúa el banquete. Pero mientras que Plutarco nos hace imaginar que está presentando conversaciones de varias ocasiones distintas, Ateneo pretende, si bien incoherentemente, que se trata de un solo banquete. Algunos oradores son como Larense identificables como individuos históricos y apropiados para la situación: ciertamente, Galeno, y quizás Ulpiano. Pero bastantes son claramente ficticios como para hacer la identificación con Ulpiano insegura, y con ello la fecha de composición después de 228 d. C. que ello implicaría.

Aunque algunas de las incongruencias pueden ser en parte producto de nuestro texto abreviado, es difícil ver cómo los treinta libros originales habrían podido hacer el menor impacto como obra literaria dentro de la tradición del diálogo. Para los contemporáneos, como para nosotros, su valor debió de ser el de almacén de ciencia. Lugar preferente desde luego se concede a la comida y la bebida. Pero estos temas conducían de manera natural a la comedia. Incluso tras los hallazgos de papiros de los últimos ochenta años, nuestro conocimiento de la Comedia Nueva (y desde luego de la Comedia Media y de la de los contemporáneos de Aristófanes) está constituido en gran parte por lo que Ateneo, en respuesta a una era fascinada por la lengua y la cultura ática, escogió citar. Es igualmente importante para nuestro conocimiento de la historiografía. Éstas y las otras ramas del saber —filosofía, medicina, derecho—, sobre las que los convidados pontifican, son un buen indicio de la cultura y coherencia de los intereses eruditos de la era. Como Luciano, Ateneo nos muestra que sofistas, filósofos, médicos y gramáticos pertenecían al mismo mundo en que ni siquiera el uso de dos lenguas produjo dos culturas.

---

[39] Cf. *CIL*, VI, 2126, cf. Dessau, 1892.

6. LA NOVELA GRIEGA

EL GÉNERO

El producto más influyente de la actividad literaria grecorromana es también el más enigmático; la teoría literaria antigua no encuentra lugar para la narración en prosa sobre amantes que están separados, expuestos a peligros y por último reunidos. Aparte de dos alusiones rechazables en Filóstrato a una obra y un individuo, ninguna de ellas novelística a ciencia cierta, sólo un atisbo derogatorio en Juliano traduce la conciencia de este género en otros escritores [40]. El primer intento de realizar un veredicto literario constructivo es el de Focio hacia el 855 d. C. Pero la mayoría de estas obras fueron escritas por hombres de erudición considerable, a juzgar por la apreciación por parte de los lectores cultos. Hasta qué punto fueron leídas algunas (y la altura de las variedades formales) se ha demostrado, al menos en lo que se refiere a Egipto y Antioquía, por papiros y mosaicos descubiertos en los últimos ochenta años [41].

Los textos de papiros también han ayudado a la cronología, aunque aún hay incertidumbre sobre los orígenes de la novela y su desarrollo y lugar en la cultura del mundo helenístico. Rohde consideró el género como un producto de la Segunda Sofística en el que los temas y las técnicas operaban sobre un híbrido de elegía amorosa alejandrina y cuentos de viajes. Situaba el comienzo del desarrollo de la novela con Antonio Diógenes en el siglo I d. C. y lo acababa con Caritón en el V. El descubrimiento en 1893 de la novela *Nino,* probablemente compuesto en el siglo I a. C. y desde luego escrito con una mano de principios del siglo I d. C., socavó la teoría general. Más aún, la opinión de Rohde sobre el orden de los novelistas fue rechazada por la publicación en 1900 de un papiro de Caritón que databa del siglo II d. C. Aún sigue habiendo muchos elementos discutidos, pero el cuadro de la pág. 735 presenta una cronología provisional (los títulos de las obras conservadas en textos continuos están en versalita, y los géneros relacionados, entre corchetes).

Sería poco juicioso usar este cuadro como base de ninguna teoría general. Seguimos sin seguridad acerca de cuándo fueron escritas la primera y la

---

[40] Filóstrato, *V. S.*, 1, 22, 524, a *Araspes y Panteya,* posiblemente una novela (cf. *infra,* pág. 737) e id. *Epist.*, 66, a Caritón, despreciando sus λόγοι: éste puede ser el novelista; Juliano, *Epist.*, 89B (Bidez), 301b: ὅσα δέ ἐστιν ἐν ἱστορίας εἴδει παρὰ τοῖς ἔμπροσθεν ἀπηγγελμένα πλάσματα παραιτητέον, ἐρωτικὰς ὑποθέσεις καὶ πάντα ἁπλῶς τὰ τοιαῦτα, «Debemos evitar las ficciones registradas bajo la forma de historia por escritores anteriores, historias de amor y todo ese tipo de escritos».

[41] Ver Apéndice, pág. 928 (Obras generales; Textos) y pág. 930 *(anepigraphi);* cf. también pág. 739, n. 2.

última de nuestras novelas. *Nino* puede ser de fecha tan temprana como el año 100 a. C. [42] y se ha argumentado que *Etiópicas* pertenece a fines del siglo IV. Estas fechas darían un espacio de cinco siglos y motivo para considerar el género culturalmente sintomático del helenismo tardío [43]. Pero ni *Nino* ni Caritón tienen por qué ser anteriores al siglo V d. C., y si Heliodoro fuera del siglo III el florecimiento igualaría en fechas al de la Segunda Sofística de Filóstrato. Por ello es posible una explicación puramente literaria. El auge de la novela reflejaría sólo el ávido hábito de lectura y lo prolífico de los escritores de la época, y su muerte, la decadencia de un mundo griego pacífico y cosmopolita.

[Prototipo del romance de *Alejandro,* ¿siglo II a. C.?]
[Sueño de *Nectanebo,* siglo II a. C.]
[JOSÉ Y ASENATH, ¿siglo I a. C./ d. C.?]
Nino, ¿siglo I a. C.? (papiros siglo I d. C.).
Caritón, QUÉREAS Y CALÍRROE, ¿mediados del siglo I a. C./ d. C.? (papiros mediados s. II/principios s. III d. C.).
Metíoco y Parténope, ¿siglo I d. C.? (papiros siglo II d. C.).
Yolao, ¿siglo I d. C.? (puede influenciar a Petronio: papiro principios s. II d. C.).
[*Tefnut,* ¿siglo I/II d. C.? (texto demótico, siglo II; texto griego, siglo III d. C.).]
Sesoncosis, ¿siglo I/II/III d. C.? (papiros siglo III d. C.).
[¿Céler?, *Araspes y Pantea,* h. 150 d. C.]
Jenofonte de Éfeso, ANTEA Y HABRÓCOMES, ¿mediados del siglo II? (no hay papiros).
Diógenes, *Las maravillas de más allá de Tule,* ¿principios/mediados siglo II d. C.? (parodiado por Luciano h. 160-170: papiros fines siglo II/ principios siglo III).
Luciano (?), *Metamorfosis,* 150-180 d. C. (no hay papiros).
Yámblico, *Babiloníacas,* 165-180 d. C. (Focio cod. 94, 10 = p. 32 ed. Habrich; no hay papiros).
Loliano, *Fenicias,* mediados siglo II (papiro segunda mitad del siglo II d. C.).
Longo, DAFNIS Y CLOE, fines siglo II/ principios siglo III d. C. (no hay papiros).
Aquiles, LEUCIPE Y CLITOFONTE, fines siglo II d. C. (papiros siglo II y posteriores).
Heliodoro, ETIÓPICAS, principios/mediados siglo III o fines siglo IV d. C. (no hay papiros).
[Filóstrato, APOLONIO, h. 230 d. C. (no hay papiros).]

No está claro qué rasgos podrían citarse como característicos del género. Las cinco novelas que sobrevivieron para influir sobre los lectores bizantinos y europeos pueden considerarse razonablemente un grupo coherente [44], cada una variante del romance «ideal». El argumento es un elemento de unidad. Un muchacho y una muchacha de procedencia aristocrática se enamoran, son

[42] *Ninus,* Perry, 1967, 153; *Joseph and Asenath,* S. West, 1974, 79-81; Caritón, Papanikolaou, 1973.

[43] Como Reardon, 1969, 293-94.

[44] Caritón, Jenofonte, Longo, Aquiles y Heliodoro: así como a los dos últimos, Focio conocía a Yámblico, Antonio Diógenes y «Lucio de Patras».

separados antes o poco después de la boda y sujetos a melodramáticas aventuras que amenazan sus vidas y castidad y que les llevan por gran parte del Mediterráneo oriental. Por último, el amor y la fortuna muestran ser más fuertes que las tormentas, los piratas y los tiranos, y la pareja se reúne en la bienaventuranza conyugal. Longo ofrece una variación reconociblemente afín: el escenario es el Egeo cerca de Lesbos, pero los deportistas metimneos pueden iniciar una guerra, y Dafnis y Cloe resultan ser aristócratas perdidos disfrazados de pastores. También puede afirmarse la unidad para el género basándose en escala, estilo y tratamiento. Longo difiere de nuevo con cuatro libros: pero Caritón y Aquiles tienen ocho, el texto original de Jenofonte diez [45], así como Heliodoro. Los cinco escriben un cuidadoso griego literario, evitando el hiato [46] y utilizando especiales ritmos en prosa, especialmente, según parece, en los discursos. Los discursos, reflexiones y cartas son muy explotados para delinear las emociones de los personajes, situados en primer plano de la atención del lector sobre un fondo de viajes y aventuras. Estas emociones y las bellezas del arte y la naturaleza reciben una generosa dosis de retórica en Aquiles, Longo y Heliodoro (demasiado generosa, desde luego, para el gusto moderno). Pero incluso Caritón, a pesar de su estilo con menos pretensiones, pierde pocas oportunidades de estallidos emocionales retóricamente moldeados, y su desprecio de las predilecciones aticistas en sintaxis y vocabulario es testimonio del entorno en el que fue educado más que de una tendencia a la humildad.

Los fragmentos muestran que otras cuatro obras fueron similares. En *Nino* el joven rey de Asiria aparece pidiendo la mano de Semíramis y más tarde es separado de ella a causa de un naufragio. El amor y la aventura en un escenario del Oriente Próximo también marcan la historia de *Sesoncosis* y las *Babiloníacas* de Yámblico. Los cuatro tienen pretensiones estilísticas y, como Caritón, apuntan a un contexto histórico específico: así *Metíoco y Parténope* está vinculada a la Samos de Polícrates. El lector puede imaginar que está disfrutando de un ambiente sentimental en una historia política convencional. Ello puede apoyar la opinión de que la historia local puede ser un antecedente de la novela, aunque sólo sea la forma bajo la que los novelistas escogieran enmascararse, como lo sugiere la forma del título probablemente corriente en la Antigüedad —*Efesíacas, Lesbíacas, Etiópicas*—.

Pero al menos un ejemplo muestra que el contexto histórico podía proporcionar un escenario a un nivel más popular. La historia del amor de la egipcia Asenath por el bíblico José, un amor que conduce a su conversión y matrimonio, está escrita en un griego monótono y simple cercano a la *koiné*. Sus motivos novelísticos muestran que el autor conocía el género. No sabemos a qué nivel, y es tentador imaginar que el autor conocía ejemplos populares, que precedieron al desarrollo de la forma literaria. Desde luego, algunos han visto en la literatura greco-egipcia un factor importante en la creación de la novela

[45] Bürger, 1892.
[46] Reeve, 1971.

griega [47]. Pero la historia de Tefnut, traducida del egipcio demótico al griego en algún momento antes del siglo III d. C., carece de erótica, y el sueño de Nectanebo es demasiado corto para justificar su clasificación con la novela. Por tanto, no tenemos por qué creer que la novela literaria descendía de traducciones griegas de cuentos egipcios vía historias populares griegas.

Podría ser, desde luego, que versiones con menos pretensiones que la novela se escribieran sólo al mismo tiempo, o incluso después, que los primeros intentos literarios. Desde luego, siguieron siendo escritos durante el apogeo de la novela. Las *Fenicias,* adscrito a Loliano por los fragmentos de papiro, parece entrar dentro de los límites del género. Hay erotismo (pero no sentimentalismo) y reminiscencias dramáticas incidentales aunque improbables de Jenofonte (ver *infra,* págs. 742 y sigs.). Pero también hay materiales sorprendentes: la seducción del narrador Andrótimo por una muchacha que no es la heroína (y que no parece que tenga la importancia para la trama de la Melite de Aquiles o el Licenión de Longo, cf. *infra,* págs. 744-745 y 750), y un ritual mistérico en el que el sacrificio de un muchacho, para que su corazón pueda ser comido, es seguido por una copulación de grupo en presencia de Andrótimo. El estilo, nunca elevado y a veces crudo, confirma la impresión de que hay un lapso sustancial que separa esta obra del romance «ideal». Es difícil creer que sea del sofista de Éfeso, P. Hordeonio Loliano, pero es posible que se pusiera en circulación maliciosamente con su nombre, como *Araspes y Pantea,* publicado bajo el nombre de Dionisio de Mileto por su enemigo Céler [48].

Tres obras más ejemplifican un tipo de ficción en prosa claramente relacionada con el romance amoroso, pero en muchos aspectos distinta. *Las maravillas de más allá de Tule* de Antonio Diógenes nos es conocida sólo en epítome. Parece que el amor tenía un papel sólo pequeño, si bien central: el narrador Dinias se enamoraba de Dercilis en Tule. Pero las numerosas aventuras son tan chocantes como el complejo marco dentro del cual son narradas (cf. Heliodoro, *infra,* pág. 747). El primer escenario parece que era Tule. Deinias narra su propio viaje hasta allí y luego da el relato de Dercilis (completado con subtramas) de cómo ella y su hermano huyeron a Tule perseguidos por el hechicero Paapis. La narración de Deinias continúa con la llegada y muerte de Paapis. Los hermanos tras una falsa muerte vuelven a su Tiro natal: también Deinias vuelve pasando por la luna, ayudado por un deseo mágico (cf. *Historias verdaderas* de Luciano y los *Deseos* del mismo). Sólo entonces nos enteramos de que todo esto está siendo contado por un Deinias que vive feliz en Tiro con Dercilis. Aún falta el giro final; Dercilis proporciona tablillas para registrar la narración, y éstas, enterradas junto a las tumbas de los personajes principales, fueron descubiertas durante el sitio de Tiro por Alejandro y constituyen la base del libro de Diógenes.

---

[47] Barns, 1956; Reardon, 1969, nn. 39 y 43.

[48] Filóstr., *V. S.,* 1, 22, 524.

El efecto de «caja china» no es el único rasgo notable. El tamaño, veinticuatro libros, le separa de todos los romances de amor excepto el de Yámblico. La magia y el pitagorismo anticipan la obra de Filóstrato sobre Apolonio [49]. Más aún, Antonio afirmó ser un practicante de la Comedia Antigua [50]. Como única afirmación de casta literaria en los novelistas ésta merece atención, incluso si sólo alude a la rica vena de fantasía —el humor es difícil de leer en el epítome—. La obra de Antonio Diógenes no representa el papel vital en el desarrollo del género que le asignó Rohde, pero es un índice valioso de cómo podía ser de variada la prosa de ficción.

Pero aún se encuentra otro tipo de ficción en las *Metamorfosis* conservadas en epítome por Focio y adscritas por éste a Lucio de Patras. Es muy probablemente de Luciano, y el original tanto del *Asno* del corpus de Luciano (una obra que es improbable que sea de Luciano) como de las *Metamorfosis* de Apuleyo [51]. El incidente erótico ha sido tratado sin sentimiento y simplemente como uno de los muchos tipos de aventura: magia, fantasía y viajes proporcionan un puente a *Las maravillas* de Antonio, pero la obscenidad (si nos fiamos de Focio) es un ingrediente diferenciador.

También la comedia puede ser un objetivo de la novela *Yolao,* conocida por un fragmento de papiro reciente en el que se mezclan prosa y verso. Aparentemente se representa a Yolao aprendiendo los misterios de los sacerdotes eunucos de Cibeles para poder hacerse pasar por uno de ellos y así seducir a su amigo. La forma y el tono han sugerido que la obra era del tipo que sólo nos es conocido a través del *Satiricón* latino de Petronio.

Las tres obras que acabamos de revisar muestran que la ficción narrativa en prosa podía tomar muchas formas. Otras también están relacionadas, aunque no merecerían nuestro moderno término de «novela»: *Eubea* de Dión, *Historias verdaderas* de Luciano, *Apolonio* e *Historia heroica* de Filóstrato. Le quedaba mucho donde elegir al escritor. Incluso los que seleccionaron lo que parece identificable como un tipo en especial, el romance amoroso ideal, podían explotar, desarrollar o parodiar temas estándar.

La búsqueda de orígenes que dominó a gran parte de la erudición anterior tiene hoy pocos practicantes. Está claro que los escritores de novelas fueron, como los contemporáneos en otros campos literarios, muy conscientes de las obras clásicas. En sus múltiples facetas, la novela exhibe parecidos formales con la *Odisea,* Heródoto, Tucídides, y sobre todo con la *Ciropedia* de Jenofonte, así como una comunidad de contenido con la poesía amorosa y la Comedia Nueva. Nos diga lo que nos diga sobre los orígenes (y esto aún está en tela de juicio), ello es menos importante que su alcance sobre las intenciones del escritor. Todas estas formas clásicas aún eran populares entre los lectores, pero

[49] Bowie, 1978, 1663 y sigs.

[50] Focio, *Bibl., Cod.* 166, 111a34.

[51] Cf. *supra,* pág. 730, y *CHCL* II 778-85.

sólo la historiografía seguía escribiéndose sin ninguna distinción. Las otras debieron de ofrecer pocas salidas, y para un hombre que deseaba ejercitar su talento escribiendo más que declamando, la forma narrativa en prosa, una vez disponible, ofrecía un reto y una garantía de tener lectores. Es posible que operaran otros motivos. La novela ha sido considerada como el mito helenístico, expresión de la soledad del hombre y su búsqueda de la unión con otro ser, humano o divino. Este aspecto planea por encima de la soledad de los personajes centrales de las novelas, y no necesitamos explicar por qué la trama de aventuras, familiar desde la *Odisea,* seguía atrayendo a los lectores de nuestro período. El amor es asimismo un ingrediente de primera fila de la literatura que no necesita una explicación específica. Pero la combinación de amor y religión nos dice mucho sobre la vida espiritual que un novelista podía esperar que su lector encontrara significativa. La religión era un constituyente cada vez más importante de la vida privada y pública. Ello basta para explicar su papel en la novela, y pocos eruditos aceptan la ingeniosa hipótesis de Merkelbach de que todos los romances de amor menos el de Caritón son textos mistéricos, que comunican una alegoría del progreso del iniciado a través de pruebas, muerte y resurrección hacia el reconocimiento por medio de la unión con la deidad [52]. Las correspondencias que Merkelbach señaló están adecuadamente explicadas por el modelo común tanto de las novelas como del ritual mistérico. Ese modelo es la vida, y es sobre la vida tal y como la veía un lector grecorromano (o deseaba verla) sobre lo que escribe el novelista.

Debemos suponer que los escritores tenían una idea mejor de sus lectores de la que nosotros podemos formarnos. Poco en su acercamiento erudito sostiene las fantasías modernas de que las obras estaban pensadas para mujeres o niños. Como la paradoxografía, la epistolografía y las obras de Luciano, las novelas probablemente estaban escritas más como lectura ligera para la «intelligentsia». La preferencia por los escenarios orientales no nos guía sobre la distribución de los lectores, y los variados orígenes de los autores —Acaya, Asia Menor occidental, Siria y quizá Alejandría— muestran la misma dispersión de otras ramas de la literatura. Los papiros nos pueden decir que algunos, pero no todos, eran leídos en las ciudades egipcias (así como atestiguar los textos ilustrados), y los mosaicos, que *Nino* y *Metíoco* eran interesantes para los propietarios de villas del siglo IV en Antioquía [53]. Afortunadamente las novelas fueron lo bastante populares en las postrimerías de la Antigüedad como para asegurar la conservación de varias de ellas.

---

[52] Merkelbach, 1962: para crítica, cf. Reardon, 1971, 393 y sig.

[53] Textos ilustrados y mosaicos, Weitzmann, 1959, 99 y sig.; Maehler, 1976, 2, donde la aparición de un Leucipo y de una hija anónima de Polícrates en mimo es señalada.

LOS TEXTOS CONSERVADOS

Quéreas y Calírroe de Caritón, probablemente el más antiguo del grupo conservado, ya muestra una maestría diestra del género, por lo cual su aparente carácter directo y sencillo no deberá cegarnos. Caritón manifiesta que narra una historia de amor (πάθος ἐρωτικὸν ἐν Συρακούσαις γενόμενον διηγήσομαι), y, aunque la cuenta directamente, nunca abandona su papel narrativo consciente. De lo más llamativo es su prefacio del libro octavo y último, donde, tras recapitular las aventuras de los enamorados, promete un final feliz:

> Creo que esta parte final de la historia va a ser la más agradable para los lectores, pues va a purificarla de las tristezas de los primeros libros. Ya no habrá en él ni piraterías ni esclavitudes, juicios, batallas, intentos de suicidio, guerras ni cautiverios, sino amores legales y matrimonios legítimos. Cómo, pues, arrojó luz la diosa sobre la verdad y mostró uno al otro a quienes no se sabían cercanos, lo voy a decir a continuación (8, 1, 4; trad. J. Mendoza).

Sin embargo, hay otros muchos lugares en que encontramos al autor interviniendo en el personaje ligeramente disfrazado de Tique, manipulando la trama en la dirección requerida (por ej., 4, 5, 3). Pero a pesar de que se recuerda que se está contando una historia de notables cambios de fortuna el lector rara vez se enfrenta con la improbabilidad completa (excepto quizá la captura fortuita del pirata Terón por los siracusanos, que desvela para Quéreas el destino de su mujer, 3, 3 y sig.). Caritón da a su narración justo la motivación suficiente. Cuando la pareja, casada por el poder de Eros, tiene que separarse, los celos mueven a Quéreas a golpear a Calírroe: dada por muerta, vuelve a la vida en su tumba. De ahí Terón se la lleva a Jonia y la vende a un efesio notable, Dionisio. Ella se casa con él cuando descubre que está embarazada de un hijo de Quéreas, que mientras tanto la ha seguido hasta Jonia y se convierte en esclavo del sátrapa Mitrídates. Éste anima a Quéreas a que mande a Calírroe una carta cuya interceptación da pie al siguiente tema del viaje: Mitrídates y Dionisio son citados ante el Gran Rey de Babilonia para dilucidar la verdad de sus acusaciones mutuas. Mitrídates esconde a Quéreas, su carta oculta, hasta el día del juicio, de manera que los amantes puedan enfrentarse súbitamente en la sala del tribunal pero impidiéndoseles que se abracen. Ahora la batalla legal cambia a la posesión de Calírroe y es dilatada por la pasión del propio rey por la hermosa heroína. La decisión es impedida por una revuelta egipcia. El rey deja Babilonia con Dionisio en su ejército y Calírroe en su séquito. Desesperado, Quéreas se une a los rebeldes y dirige a éstos a la captura de Tiro y la victoria naval, mientras Dionisio realiza hazañas en la victoriosa campaña por tierra y con ello se gana a Calírroe. Pero ella está con las mujeres y la impedimenta en Arado, capturado por Quéreas: resumiendo, el autor pro-

longa el suspense posponiendo el reconocimiento, luego se reúnen para partir por mar finalmente hacia Siracusa.

La narración tiene una sencillez lineal, sin trabas de saltos atrás o subtramas. Las pasiones de otros hombres complementan desde luego la de Quéreas, pero están unidos en que tienen el mismo objetivo, Calírroe, cuya sobrecogedora belleza actúa como *leitmotiv* recordando insistentemente el poder de Eros y Afrodita. Junto a ella, Quéreas es un personaje débil. Sabemos que es apuesto, pero sus celos iniciales y fatales no son más atractivos que su repetida desesperación ante la adversidad; es esta desesperación y no otra cualidad más positiva la que precipita su valor y su energía inesperados en las guerras, mientras busca esa muerte de la que un amigo (creado precisamente para ello) le ha salvado a menudo. Dionisio, por otra parte, es simpáticamente diseñado como un aristócrata cuyo impecable comportamiento procede en gran parte de la *paideia* helénica (1, 12, 6; 2, 5, 11; 3, 2, 6; 5, 9, 8). Su carácter reflexivo y estable es de lo más atractivo para el lector y parece ofrecer un vínculo mucho más estrecho con Calírroe que la pasión adolescente de Quéreas. Pues Calírroe también es culta (1, 12, 9) y su fuerza de voluntad es ininteligible para el bárbaro eunuco que trata de inducirla a que vaya a la cama del rey: οὐκ ᾔδει δὲ φρόνημα Ἑλληνικὸν εὐγενὲς καὶ μάλιστα τὸ Καλλιρόης τῆς σώφρονος καὶ φιλάνδρου, «pero no entendió el noble espíritu de un griego, y especialmente de Calírroe, que era casta y leal a su esposo» (6, 4, 10). Ser *bárbaro* no condena al rey, pues él también está inhibido de *nobleza,* aunque su intento de probar su propia infatuación concentrándose en el deporte (6, 3, 8 y sig.) falla como era predecible. Eros le sigue al campo, y la opinión del eunuco se confirma: φάρμακον γὰρ ἕτερον Ἔρωτος οὐδέν ἐστιν πλὴν αυτὸς ὁ ἐρώμενος... ὁ τρώσας αὐτὸς ἰάσεται, «no hay otro remedio para el amor salvo la amada misma... la que hiere será la que sanará» (6, 3, 7)[54]. El rey y Dionisio son ambos príncipes sensibles y valiosos, pero un lector que apueste por ellos perderá, pues su condición superior a la del improbable Quéreas reivindica el credo del autor de que el amor lo conquista todo.

Caritón espera que sus lectores no sólo veneren el Amor sino que admiren a sus personajes como de tamaño mayor de lo natural. Calírroe es comparada a menudo, y dos veces considerada, como una diosa; Quéreas se parece a Aquiles, Nireo, Hipólito o Alcibíades (!) (1, 1, 3); y el ambiente heroico es creado por medio de acertadas citas de Homero[55]. Esclavos (2, 1, 5), bárbaros (cf. 6, 4, 10, citado *supra)* y el populacho son juzgados inferiores (8, 6, 7) —aunque Plangón, la esposa del corchete encargada del cuidado de Calírroe, tiene concedida una nobleza sencilla—, y los ecos de oradores e historiadores clásicos (especialmente Jenofonte) muestran que las clases cultas del Oriente griego son vistas como posibles lectores. Tienen la *paideia* de Dionisio y po-

[54] Alusión a un oráculo dado a Télefo.

[55] Cf. Papanikolaou, 1973, cap. 1.

drían soñar con tener su altura, y disfrutarían con una historia en la que Quéreas combinara rasgos de héroes, con cultura, como Ulises, Alejandro y el Jenofonte de la *Anábasis,* con algunos rasgos del menos conocido general Cabrias en Egipto en el siglo IV a. C. [56]. Apreciarían las múltiples reflexiones y discursos de los personajes, retóricos (cf. 6, 1, 4, ἐρρητόρευον) pero no excesivos, toques de libro de texto como el comentario, mezclando alusión y contraste, sobre el retorno de Quéreas con el botín persa: ὥστε ἐνεπλήσθη πᾶσα ἡ πόλις, οὐχ ὡς πρότερον ἐκ τοῦ πολέμου τοῦ Σικελιλοῦ πενίας 'Αττικῆς, ἀλλά, τὸ καινότατον, ἐν εἰρήνηι λαφύρων Μηδικῶν, «Y así toda la ciudad rebosó, no, como antes, tras la guerra siciliana, de pobreza ateniense, sino, más extrañamente, en paz con los despojos persas» (8, 6, 12). Este juego mantenido entre el autor culto y el lector deja claro que Caritón no es un escritor popular o folklórico, y el contraste entre estos rasgos y la admisión de su cuidadosa prosa de vocabulario postclásico y sintaxis, condenados por los aticistas, nos obliga a atribuirle a un tiempo y espacio en el que el movimiento aticista aún no había triunfado.

La historia efesia de Jenofonte *Antía y Habrócomes* suscita poco entusiasmo entre los críticos modernos. El hecho de que el texto conservado en cinco libros sea un epítome de diez originales [57] puede ser en parte para condenar la poca habilidad de construcción y de motivación, así como por la llana sencillez de estilo que carece del encanto de Caritón. La comparación con Caritón es inevitable, pues comparten muchos temas y detalles, juzgándose habitualmente que el que toma prestado es Jenofonte [58]. Nuestro texto tiene poco espacio para la observación estrecha de las emociones humanas (aunque las peroratas no son infrecuentes), y a lo largo de la acción, más compleja que en Caritón, la motivación y la intervención divina se combinan con el incidente melodramático y apenas verosímil para crear una obra mediocre más cerca de lo espeluznante que de la novela.

Desde el principio Eros aparece como una fuerza activa. Habrócomes, apuesto, bien relacionado pero desdeñoso hacia el amor, es obligado por Eros a caer enamorado de una hermosísima muchacha de catorce años durante una procesión en Éfeso. Ambos pierden el tiempo tratando de resistirse a su mutua pasión, y el oráculo de Claros predice oscuramente una solución interpretada como matrimonio, pero también horribles aventuras en ultramar antes de que la pareja pueda disfrutar de mejor fortuna. Jenofonte embarca a su pareja en sus viajes, pero son capturados, predeciblemente, por piratas, y en las posesiones del rey pirata Apsirto, en Fenicia, su belleza les invita a acercamientos que tienen como resultado la separación. Después de esto, Jenofonte

[56] Salmon, 1961.

[57] Según demostró Bürger, 1892.

[58] Cf. Gärtner, 1967, 2080 y sig. Merkelbach, 1962, y Petri, 1963, sitúan a Caritón después de Jenofonte.

intenta manejar alternativamente la fortuna de ambas estrellas. La fidelidad de Antía sobrevive a un matrimonio con un noble cabrero (su nombre, Lampón, podría sugerir el conocimiento del Lampis de Longo), una boda con el magistrado Perilao (una falsa muerte a las once horas por medio de una poción que ocasiona un robo caritoneano de la heroína resucitada en su tumba), y muchas amenazas a su castidad que culminan en un burdel de Tarento. Los peligros de Habrócomes son principalmente en cuanto a su vida, y es salvado por la milagrosa intervención del Nilo cuando reza a Helios, como hace Antía a Isis. Las tribulaciones de la pareja están repetidamente vinculadas por la persona del ladrón Hipótoo (un aristócrata vuelto fuera de la ley por un desastre amoroso); un artificio más ingenioso que logrado, pues el autor debe embarcar a tres, no dos, personajes en cursos paralelos desde Cilicia hasta Egipto, y de ahí a Italia y Rodas para la reunión final. Ello a veces somete a esfuerzo excesivo sus técnicas de motivación y cuando Hipótoo captura a Antía por segunda vez (necesariamente, para evitar su desaparición en India en el séquito del monarca turista Psamis) se nos dice blandamente que ninguno de los dos reconoció al otro (4, 3, 6). Es posible que el texto original fuera más convincente, pero en muchos detalles (por ej. Antía encerrada en un pozo con dos perros fieros (4, 6, 3 y sig.)) el lector debía de dudar si el mundo de Jenofonte era verdaderamente el suyo propio.

Pero el realismo de cierto tipo es uno de los objetivos del autor. Su detalle circunstancial sobre lugares y distancias en Anatolia y su preocupación por dar nombres principalmente realistas a una gran parte de sus personajes son testimonio de esto. No habrá molestado al lector culto que la mayoría de esos nombres fueran más comunes en Grecia continental y Atenas que en el escenario anatolio y del Cercano Oriente de la novela. Este clasicismo no es más que una indicación entre muchas de que las intenciones del autor al menos eran literarias. El papel de las divinidades también es una señal de pretensiones tanto literarias, en la línea de descendencia de Homero y Heródoto, como realistas: las oraciones a los dioses y las respuestas milagrosas eran parte de la vida de los griegos del siglo II. Es por estas razones, y no porque Jenofonte sea él mismo un profeta de un mensaje religioso ya sea abierto o críptico, por las que sus dioses son tan importantes en la narración.

Sería injusto despreciar algunas razones para el encomio. Su prolongada separación de los amantes y la implicación de Hipótoo llevan consigo más complejidad que la que emprenden Caritón o Aquiles, y paga dividendo en el desenlace. La tensión sube a medida que los tres convergen pero fracasan en su reunión en Egipto, luego Sicilia y Magna Grecia: desde el momento en que Hipótoo reconoce a Antía en el mercado de esclavos de Tarento (5, 9, 5), la excitación del lector es fomentada constantemente hasta la escena culminante en Rodas, cuando Habrócomes se entera de que Antía ha sido encontrada y corre como un loco por las calles (5, 13, 2). Hipótoo mismo es una creación mucho más interesante que el Policarmo de Caritón y el Clinias o el Menelao

de Aquiles: modelar al compañero de confianza del héroe a partir de un ladrón cuya captura de la heroína es dos veces vital para el argumento muestra ingenio, y la mezcla de bueno y malo en su carácter, cierta conciencia del peligro de polarizar a héroes y villanos. Aunque no se ha identificado en papiro alguno, la necesidad de un epítome y su conservación hasta el período bizantino son testimonio suficiente de que la obra encontró lectores.

Babilónicas de Jámblico es conocida principalmente por el epítome de Focio. Unos pocos fragmentos en manuscritos muestran que en detalles de manejo y estilo tenía menos pretensiones que Aquiles, y algunos elementos del argumento le sitúan muy cerca de Caritón. La hermosa pareja de Sinonis y Ródanes, ya casados, huyen de la lujuria del monarca babilonio Garmo en una serie de melodramáticos incidentes. Son separados por los celos de Sinonis cuando Ródanes recompensa con un beso a una doncella campesina que les ha ayudado, y sólo se reúnen cuando Garmo manda a Ródanes a la cabeza de su ejército contra el monarca sirio al que Sinonis, se ha permitido desposar por despecho. Rodanes no sólo gana la guerra y a Sinonis sino que incluso se convierte en rey de Babilonia. Pero si los celos, el escenario oriental y el desenlace militar recuerdan a Caritón, la sucesión de falsas muertes (exigida por la frecuencia con la que los perseguidores están a punto de agarrar a los fugitivos) y la variedad de digresiones sobre las costumbres orientales ponen al autor más cerca de Aquiles y Heliodoro. El marco introductorio (comparable a Antonio Diógenes) también sirve para dar autenticidad al narrador como autoridad sobre el arcano saber de Oriente (cf. pág. 2, 32 Habrich).

Los ocho libros de *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio fueron escritos probablemente en el último cuarto del siglo II d. C. Clitofonte, un rico y joven tirio, se enamora de su prima Leucipa, evacuada a Fenicia desde Bizancio, amenazada por la guerra. Sorprendidos por la madre de ella a punto de hacer el amor se escapan sólo para naufragar en Egipto y ser capturados por bandidos. Clitofonte escapa, es testigo de un aparente sacrificio de su amada y está a punto de matarse, cuando se revela (a él y al lector) que ha sobrevivido por un truco mágico. Aunque reunida con Clitofonte, vacila en hacer el amor, y las peligrosas atenciones del general Cármides sólo son frustradas por un súbito colapso semejante a la muerte. Cuando se cura, visitan Alejandría y Faros: aquí Leucipa es raptada por piratas, y el héroe, perseguido de nuevo, cree verla morir. Al volver a Egipto es engatusado por la viuda Melita para que se case, pero no para acostarse con ella, van a la ciudad nativa de ésta, Éfeso, donde resulta que vive Leucipa, pero como esclava de Melita. El marido de la «viuda» también está vivo, y persigue sin éxito a Leucipa mientras Clitofonte por fin, pero sólo una vez, sucumbe ante Melita. Un juicio y prueba establecen la virginidad de Leucipa y por fin la pareja puede volver a Bizancio para casarse.

El tratamiento de Aquiles rara vez es directo y vigoroso. El estilo florido y asiánico, basado en principio en conceptos y frases cortas, se combina con una rica elaboración de trama e incidentes para crear un difícil *tour de force*

que a veces harta. Estructuralmente cae en pares de libros, cada uno de los cuales presenta una fase distinta de las fortunas de los enamorados [59] mientras que el avance es retrasado por subtramas, descripciones de las obras del hombre o la naturaleza, y discursos y reflexiones filosóficos. El primer par se adormece en el crecimiento del amor de la pareja. Sólo en 2, 7, Clitofonte, fingiendo haber sido picado en el labio, engaña a la tímida pero no fría Leucipa para recibir su primer beso pidiéndole que le cure igual que había curado antes a su doncella:

> Ella se acercó a mí y me aplicó su boca, como si estuviese pronunciando los ensalmos, y susurró algo mientras me rozaba la punta de los labios. Y yo la besé en silencio, sustrayendo el chasquido de los labios, en tanto que ella, con el abrir y cerrar los suyos con el susurro del ensalmo, convertía el conjuro en besos... (trad. J. Mendoza).

Aunque para el final de este libro están embarcados para Egipto, Clitofonte no está en la cama con Leucipa sino discutiendo sobre las ventajas de muchachos y mujeres con amigos viejos y nuevos, Clinias y Menelao. El segundo par de libros explota la separación y el peligro, y anuncia en el general Cármides el motivo rival que prevalecerá en los libros 5 y 6. Su ubicación permite digresiones sobre la geografía y animales del Nilo, que evocan a Heródoto. Dentro de los libros 5 y 6 las parejas Clitofonte-Melita y Tersandro-Leucipa se ponen en contraste: el libro 5 culmina con la unión de la primera, el 6 con la afirmación apasionada por Leucipa de su virginidad. La inverosimilitud de esta afirmación prepara el camino para el juicio de Clitofonte y la prueba de Leucipa, que están alargados para llenar la mayor parte de los libros 7 y 8.

Dentro de este marco, los subargumentos actúan como colgantes del amor de la pareja enamoradísima y extienden el alcance del incidente erótico. El tema del *eros* es igualmente perseguido en muchos discursos y reflexiones que explotan su psicología, fisiología y analogías en la naturaleza. Aunque inmersos en retórica mal escondida, sitúan en perspectiva a los personajes en sus acciones y emociones: no puede decirse lo mismo de las numerosas digresiones (por ej. sobre el descubrimiento de la púrpura, 2, 11, 5, el fénix, 3, 25, o el elefante, 4, 4), donde la relevancia y la propiedad son a menudo ignoradas.

Sin embargo, hay varios campos en que Aquiles muestra avances sobre sus predecesores. El escenario ya no es histórico. El mundo contemporáneo del Mediterráneo oriental del lector es insertado y evocado con una buena medida de coherencia y realismo. Sólo la guerra tracia de los bizantinos invita al lector a imaginar una fecha en especial, probablemente menos histórica que inventada [60]. En 1, 3, Clitofonte se hace cargo del papel narrativo del autor en prime-

[59] Reardon, 1971, 361.

[60] Según argumenta Altheim, 1948, 121-24.

ra persona al que cuenta su propia historia mientras admiran un cuadro en Sidón (y entonces se olvida el *ego*-narrador, incluso al final del libro 8). Ello oculta preguntas sobre la verdad o moralidad de la historia, pero lleva implícita la limitación de que todos los acontecimientos se ven desde el punto de vista de Clitofonte: sólo se nos cuenta de manera continua su lado de la historia. El mismo cambio es evidente en los análisis de pasión y especialmente en la aquiescencia tanto del escritor como de Clitofonte en la seducción de este último por Melita (una orientación masculina que podría dar pie a teorías sobre un lectorado básicamente femenino).

La seducción del héroe es una de las muchas inversiones o explotaciones excesivas de convenciones que muestran que Aquiles aparentemente está jugando con algo más que las reglas del juego. Una explicación es que le preocupa hacer a sus personajes más realistas que las distantes e idealizadas figuras de Caritón o Jenofonte. Pero situado junto a los excesos retóricos se ha visto como un argumento a favor de que debe estar parodiando el género con intenciones humorísticas. De todas formas, hay una fina frontera entre el ingenio y el humor. Los lectores de cierta erudición (no todos los cuales pueden estar dotados de un gusto o inteligencia comparables) posiblemente disfrutaron del despliegue por Aquiles de convenciones que daban sabor al arte más que denigraban la artificialidad. Los gustos del público son tan enigmáticos como su composición (ver *supra*, pág. 739). Pero los que soportaban la gimnasia retórica de Arístides seguramente apreciaban una *tecne* similar como la que exhibe Aquiles, y sin duda sus digresiones entretenían a una generación dispuesta a buscar *paideia* en aquel género de *varia historia* al que, según la Suda, también contribuyó.

Leído sí lo fue, y quizá a varios niveles. Los nombres de Leucipa y Clitofonte dados a los padres de San Galacción de Émesa, combinados con la tradición de la Suda de que Aquiles llegó a obispo, muestran que dejó impronta bajo la capa superior de la cultura [61]. Pero fueron lectores de la clase alta como Focio, cuya admiración por el estilo sofista y la forma de Aquiles estuvo por delante de su desaprobación de lo licencioso del tema, quienes garantizaron a él y a Heliodoro que fueran muy leídos y copiados en los siglos IX y X (*Bibliotheca, Cod.* 87).

Las *Etiópicas* de Heliodoro está organizada en diez libros, pero el conjunto es más del doble de su rival más cercano, *Leucipa y Clitofonte*. La longitud es fruto no de la simple acumulación de incidentes, como en Jámblico, sino de una consciente elaboración que se manifiesta especialmente en la construcción de piezas escénicas dramáticas. El tiempo y los problemas se aplican al desarrollo de trama y delineación de personajes por igual. La obra está considerada por muchos como la mejor de las novelas conservadas. La motivación

[61] Cf. Dörrie, 1937.

está bien manejada, los personajes principales bien trazados, aun cuando no consiguen el realismo de Aquiles, y las subtramas y digresiones en las que se complace el autor sofista están cuidadosamente integradas en la historia.

Pero es la historia en sí, y la manera que tiene Heliodoro de desplegar sus complejidades, lo que defiende más claramente su superioridad. Empieza con una dramática escena de misterio y suspense: una costa egipcia surcada de cadáveres. Sólo están vivos Teágenes y Cariclea. Capturados por ladrones siguen un recorrido peligroso por el país, atrayendo la heroína las atenciones de Tíamis, el jefe de aquéllos. Su compañero, Gnemón, ha sido separado de ellos para que pueda encontrarse con el personaje principal, Calasiris, y oír su historia. Un sacerdote egipcio, Calasiris, se había marchado a Delfos y de allí trajo a Cariclea de la casa de su padre adoptivo para volver a su Etiopía natal, donde había nacido como hija blanca de la realeza negra, siendo confiada por un sacerdote a un visitante de Delfos, Caricles. Naturalmente el viaje a Etiopía incluye al enamorado de Cariclea, Teágenes, y su naufragio es el preludio de la dramática escena inicial. Gnemón y Calasiris encuentran como está mandado a Cariclea, y luego, en Menfis, a Teágenes: allí muere Calasiris, y Tíamis, que resulta ser su hijo, se establece como sacerdote, mientras que los enamorados son capturados por la mujer del sátrapa persa, Arsace. Su lujuria hacia Teágenes precipita la huida de los amantes y por último una guerra egipcio-etíope en la que son capturados por los etíopes y llevados para ser sacrificados en Méroe. Allí se establecen sus virginidades y la identidad de Cariclea en el curso de una ceremonia de la que había de resultar su muerte; se casan y son consagrados sacerdote y sacerdotisa del Sol.

La zambullida odisíaca de Heliodoro *in medias res* no sólo da porte y tensión a la historia sino que permite que la estructura sea presentada al lector desde distintos ángulos. Al principio el viaje por el delta parece un movimiento sin sentido hacia el Sur en manos de un Tíamis cuyos orígenes hieráticos son rellanos circunstanciales no más significativos que el pasado aristocrático del Hipótoo de Jenofonte. La entrada de Calasiris (la metáfora escénica es válida para la forma de tratarla el autor) da una dimensión suplementaria a los personajes. Aunque Teágenes está dejando su país por una tierra exótica y distante, y da una fuerte impresión de progreso lineal a la historia, Cariclea, descubrimos, tiene un destino que cumplir, y su viaje es el familiar movimiento circular y hacia casa de otras novelas. La ambigüedad también es una de las razones de la visita de Calasiris a Delfos: alega en diferentes circunstancias un supuesto motivo general de peregrinaje (2, 26) e instrucciones específicas de la reina etíope (4, 12 y sig.). Pero el juego de manos de Heliodoro esconde la falta (si es que lo es) y suscita más admiración que sospecha para historias odisíacas como éstas, cuya mezcla de verdad y falsedad es esquiva.

La impresión de que la pareja está en manos de la divinidad, escoltada desde la Delfos de Apolo a la idealizada Etiopía (donde es venerado como Helios) por una serie de sacerdotes de ascendente rango de santidad, es una bendi-

ción literaria mezclada. Da más relieve a la castidad de los amantes y las aventuras que la ponen en peligro, y para un lector del siglo III o IV, con fuertes convicciones religiosas y proclividad a aceptar explicaciones divinas de las cosas del mundo, cargará toda la historia con un significado más profundo y coherente que la más casual referencia a los dioses o la fortuna en escritores anteriores. Pero la perfección requerida al héroe y la heroína obstaculiza la caracterización realista, y la convicción del lector de que sobrevivirán a los peligros deja poco espacio para un suspense de crisis nerviosa. Su unión sólo es amenazada seriamente en dos ocasiones: el episodio inicial de los ladrones y la pasión de Arsace. Cuando se enfrentan juntos a la muerte en Méroe tenemos pocas dudas de que escaparán, y se nos aconseja que mejor admiremos el tratamiento dramático de la ocasión por Heliodoro a que sintamos piedad o miedo.

Muchas de estas debilidades literarias están equilibradas por la intensidad religiosa de la obra, pero no podemos suponer que fuera ésta la principal preocupación del escritor. Desde luego, el papel de Delfos da un sello religioso, así como los sacerdotes y los tradicionalmente piadosos etíopes, y la afirmación del autor de ser «un fenicio de Émesa, de la estirpe de Helios, el hijo de Teodosio, Heliodoro». Pero el vínculo personal aquí establecido entre el escritor y Helios tiene también un propósito literario, como lo tiene la narración de salto atrás de Calasiris. No es por fines religiosos por lo que se trata a Calasiris de la manera en que lo hace, y el hecho de que un personaje tan importante sea un sacerdote no nos dice más sobre el compromiso de Heliodoro con la religión de lo que la elaboración por Filóstrato del análogamente ascético Apolonio nos dice sobre el neopitagorismo de aquel sofista.

Podría ayudar a resolver este problema de las prioridades de Heliodoro si sus fechas fueran seguras, pues una ubicación hacia 220 ó 230 fortalecería su vinculación con la casa imperial que surgió de Émesa y la propaganda religiosa que se le atribuye a ésta. Para el que suscribe, las preocupaciones y presentación de Heliodoro parecen demasiado cercanas a las de Aquiles y Filóstrato como para hacer probable nada posterior a los años 230. Una similitud entre su sitio de Siene y el sitio histórico de Nisibis en 351 d. C. ha sido alegada para demostrar una fecha posterior dentro del siglo IV [62]. Pero la similitud es vulnerable por explicaciones alternativas. Un lector de Heliodoro debería recordar que *es posible* que esté tratando a un contemporáneo de Filóstrato. Aunque en aquella época las corrientes de pensamiento religioso eran potentes, las de la literatura sofística eran igualmente poderosas. Y es como producto de las habilidades literarias de la época sofística que operaban en su forma más desarrollada entre la gama de modelos abiertos a los escritores de ficción en prosa como mejor se ve la obra de *Etiópicas*.

[62] Para los argumentos y sus presentadores, cf. Reardon, 1971, 334, n. 57, y para una refutación, Szepessy, 1975.

El otro candidato a la primacía entre los novelistas que se conservan escogió un acercamiento totalmente distinto. En lugar de aumentar la escala y la complejidad, Longo en su *Dafnis y Cloe* presenta un romance en miniatura, sencillo en su tema, construcción y narración. La acción no ocupa la mitad del Mediterráneo, sino que se limita a la costa oriental de Lesbos. Los amantes no encuentran a reyes o reinas, sino que se mueven en un mundo de pastores y cabreros, un mundo al que vuelven incluso tras descubrir que son hijos expósitos de aristócratas de la ciudad. La narración simplemente avanza, pretendiendo exponer una pintura vista por el escritor en un bosquecillo de las ninfas en Lesbos, y centrándose en el crecimiento gradual de la conciencia sexual y de la experimentación de la ingenua pareja hasta que se vencen los obstáculos y se unen para vivir felizmente para siempre.

La simplicidad no es la única ganancia que se consigue escogiendo un tema pastoril. Longo puede gozarse en descripciones pictóricas (écfrasis) de la naturaleza (desde luego toda la obra es una especie de écfrasis) y utilizar el progreso de las estaciones como marco y fuente de movimiento hacia adelante: la primavera (1, 9 y sig.), el verano (1, 23 y sig.) y el otoño (2, 1 y sig.) son a la vez un fondo y un estímulo para el desarrollo del *eros* a medida que Dafnis, llevado por el avance de las estaciones de los quince a los dieciséis años, rivaliza en ingenuidad con una Cloe dos años más joven. No hace falta ningún viaje para crear la historia. Pero Longo deja claro que su obra es comparable con el género de historias de aventuras. Además del agente natural del invierno (3, 3) se explotan los azares convencionales para separar a la pareja. Piratas tirios (!) se llevan a Dafnis, su barco naufraga y es salvado por las flautas de Pan de su rival potencial Dorcon, que a su vez es fatalmente sorprendido (1, 28 y sig.). Una guerra entre Mitilene y Metimna ocasiona el secuestro de Cloe, maravillosamente solucionado por Pan (2, 20 y sig.). Finalmente, cuando la lección en el acto amoroso de la mujer mayor Licenión (3, 18) ha complementado la lección teórica del anciano Filetas (2, 3 y sig.) y asegurado que la virginidad de Cloe pronto se irá por el mismo camino que la de Dafnis, se introduce a peligrosos rivales para provocar tensión e impedimentos antes del reconocimiento y matrimonio de los adolescentes.

La concentración en un escenario pequeño y unificado también proporciona a Longo ventajas sobre otros novelistas. Sus descripciones del escenario rural en distintos momentos del año construyen un cuadro completo para la visión del lector: sentimos que somos espectadores de un mundo pastoril trabajado y desarrollado en todos sus vivos detalles, y sólo reflexionando podemos apreciar cuán selectivos son éstos, cómo a veces son menos verosímiles o coherentes, y cuántos de ellos proceden de la tradición literaria de la ficción pastoril, especialmente de Teócrito, más que del mundo real que sugieren con tanto éxito.

La poda de *dramatis personae* también es una ventaja: los personajes menores pueden lograrse con toques pequeños pero efectivos de realismo (por ej. la resistencia de los padres adoptivos a renunciar a la ganancia económica de

robar las prendas del niño de clase superior, 1, 3, 1). Por otra parte, Longo no hace grandes esfuerzos por desarrollar los personajes de los niños: son tipos de adolescentes rústicos desmañados, y nunca se individualizan. Longo examina la *physis,* naturaleza, no el *ethos,* carácter. Desde luego a veces lleva su representación de la candidez demasiado lejos. El soliloquio de incomprensión de Cloe después de haber visto bañarse a Dafnis nos puede chocar por inverosímil en una muchacha del campo: νῦν ἐγὼ νοσῶ μέν, τί δὲ ὁ νόσος ἀγνοῶ· ἀλγῶ, καὶ ἕλκος οὐκ ἔστι μοι· λυποῦμαι, καὶ οὐδὲν τῶν προβάτων ἀπόλωλέ μοι. κάομαι, καὶ ἐν σκιᾶι τοσαύτηι κάθημαι..., «Ahora estoy enferma, pero de qué mal no lo sé; siento dolor, y no tengo heridas; estoy angustiada, y no se me ha perdido ninguno de los del rebaño; me quemo, y estoy descansando en toda esta sombra...» (1, 14, 1). Nuestra credulidad es aún más severamente puesta a prueba cuando Dafnis y Cloe llegan tan lejos como a acostarse juntos, según lo prescrito por el tratamiento de Filetas para el *eros,* pero no van más allá, εἰδότες δὲ τῶν ἐντεῦθεν οὐδέν..., «no sabiendo nada de lo que sigue» (2, 11, 3). Pero esta inocencia cándida es requerida no sólo para hilar la acción a lo largo de los cuatro libros de Longo, sino también para que pueda celebrarse la gradual operación de la *physis.*

Pues un objetivo claro del escritor es hacer un himno a la naturaleza como guía y diosa. Es en sus cabras y ovejas donde los padres adoptivos aprenden la ternura y la piedad por los niños abandonados (1, 3, 1 y 6, 1) y por un sueño enviado por las Ninfas que han de ser confiados a Eros (1, 7, 1). Eros, como las Ninfas, es una manifestación de la naturaleza, como queda claro en la siguiente fase del aprendizaje, la historia de Filetas. Desde luego es enigmático que la naturaleza y sus sirvientes rurales sean inadecuados para instruir a la gente joven sobre cómo culminar el acto amoroso, y que una muchacha de la ciudad, Licenion, tenga que echar una mano: pero incluso aquí Longo insiste en que la *physis* es el principal agente: τὸ δὲ ἐντεῦθεν οὐδὲν περιειργάζετο ξένον· αὐτὴ γὰρ ἡ φύσις λοιπὸν ἐπαίδευσε τὸ πρακτέον, «Pero a partir de entonces no prodigó ella ninguna técnica no familiar: pues la naturaleza misma enseñó lo que había que hacer» (3, 18, 4).

Un rasgo, nótese, está muy lejos de ser natural, y ello es el estilo de Longo. Evitando la subordinación y los períodos largos en favor de construcciones participiales y paratácticas, favorece las frases sencillas de dos, tres o a veces cuatro miembros, a menudo cuidadosamente equilibrados en longitud y similares en ritmo, con una especial preferencia por el *tricolon,* a menudo *crescendo.* Dentro del limitado ámbito y escala de la obra, el número finito de variantes posible sobre estos pocos modelos puede considerarse que liga el conjunto: pero incluso así se acercan a una monotonía mesmérica, y no habrían sostenido una historia más larga. Sólo un ejemplo puede darse (ver también *supra);* Longo describe la primavera que ha de ser el escenario del amor naciente:

> ἦρος ἦν ἀρχὴ καὶ πάντα ἤκμαζεν ἄνθη, τὰ ἐν δρυμοῖς, τὰ ἐν λειμῶσι καὶ ὅσα ὄρεια· βόμβος ἦν ἤδη μελιττῶν, ἦχος ὀρνίθων μουσικῶν, σκιρτήματα

> ποιμνίων ἀρτιγεννήτων· ἄρνες ἐσκίρτων ἐν τοῖς ὄρεσιν, ἐβόμβυν ἐν τοῖς λειμῶσιν αἱ μέλιτται, τὰς λόχμας κατῇδον ὄρνιθες· τοσαύτης δὴ πάντα κατεχούσης εὐωριᾶς οἵ ἁπαλοὶ καὶ νεοὶ μιμηταὶ τῶν ἀκουομένων ἐγίνοντο καὶ βλεπομένων...
>
> Érase el comenzar de la primavera y todas las flores mostraban su esplendor, en los sotos, en los prados y en los montes. Había ya rumor de abejas, gorjeo de los pájaros cantores, brincos de recentales: los corderos retozaban en las lomas, zumbaban en las praderas las abejas, las espesuras resonaban con el trino de las aves. En todo reinaba tan bonancible tiempo que, tiernos y juveniles como eran, se pusieron a imitar cuanto escuchaban y veían (1, 9, 1-2, trad. de M. Brioso).

La selección de palabras también es sencilla, la poesía es esparcida parcamente y el tipo de vocabulario presenta al lector una mezcla de usos corrientes y clásicos como los que cabría esperar de un escritor con pretensiones sin pedantería.

La intención de conjunto de la obra debe juzgarse a la luz de esta amanerada sencillez así como del contenido. El prefacio hace una serie de afirmaciones, equilibrando placer e instrucción:

> ἀνάθημα μὲν Ἔρωτι καὶ Νύμφαις καὶ Πανί, κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις, ὃ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται, καὶ λυπούμενον παραμυθήσεται, τὸν ἐρασθέντα ἀναμνήσει, τὸν οὐκ ἐρασθέντα προπαιδεύσει.
>
> Ofrenda a Eros, a las Ninfas y a Pan, y un bien para el gozo de todas las gentes, que salud dé al enfermo y al que pena consuele, del que amó los recuerdos avive, y sea mentor del no enamorado (pref. 3).

Ésta es la mezcla tradicional de objetivos de la literatura griega (incluso en Tucídides, de quien aquí hay ecos) y no es poco adjudicar a Longo fines principalmente literarios. Hay desde luego más razones para ver aquí afirmaciones religiosas que en otras novelas. La novela puede considerarse una alegoría del amor, iniciando al lector gradualmente en el desvelar de sus misterios y en la identidad esencial de Eros con las otras fuerzas divinas de la naturaleza representadas por las Ninfas, Pan, Dioniso y Deméter [63]. Pero podemos aceptar la veneración del autor por la naturaleza sin interpretar alegóricamente los avances de Dafnis y Cloe: sólo tiene que ser un ejemplo microcósmico. Sin duda deseaba expresar cierto tipo de culto a las fuerzas naturales, pero probablemente ese deseo debería verse como causa más formal que próxima de la creación del mundo. Por ello deberíamos mirar hacia las intenciones literarias, y comparar *Dafnis y Cloe* con *Euboico* de Dión, con las cartas rústicas de Alcifrón y Eliano o la *Historia heroica* de Filóstrato más que con los *Discursos sacros* de Arístides.

[63] Chalk, 1960, respaldado por Reardon, 1969, 300-302.

7. LA FÁBULA

La cultura popular griega, que debió de subyacer en los distintos géneros literarios y fertilizarlos, está en conjunto inadecuadamente representada en nuestros textos. Por su misma naturaleza, las formas como la canción popular y el cuento popular eran anónimas y se transmitían oralmente, y sólo rara vez se consideraban dignas de conservación en forma escrita. Pero la riqueza y sofisticación de la tradición literaria sugieren que había una vasta penumbra de material popular de la que los autores podían extraer ideas e historias, modelos de pensamientos y artificios retóricos: es difícil concebir una lírica altamente desarrollada como la de los poetas lésbicos sin una tradición de canción popular detrás de ella, o la madurez pulida de la épica homérica sin un fondo de hábitos de contar historias extendidos y establecidos desde largo tiempo antes. La comedia, la elegía, el yambo, y el mimo según los conocemos en su forma literaria tuvieron que tener vínculos muy estrechos con el mundo del entretenimiento popular. Siempre ha sido posible y natural que los chistes, ideas cómicas, canto y danza encuentren su camino desde el entretenimiento más o menos improvisado de las calles o la fiesta de bebedores a los géneros literarios conscientes y ambiciosos. Pero sin duda sería un error pensar en términos de cultura popular «pura» que diera paso a una literatura sofisticada y luego fuera superada y barrida. Un modelo más convincente consistiría en un intercambio constante entre los niveles superior e inferior, aunque en algunos casos un género literario podía crecer con tanta influencia como para apagar cualquier actividad popular independiente.

Hay una excepción principal a la regla general de que la cultura popular griega tiende a ser despreciada en los registros escritos. Tenemos montones de datos, admitamos que gran parte de ellos de fines de la Antigüedad, de la sabiduría popular. Los dichos tradicionales, ya sean proverbios o fábulas, fueron extensamente utilizados y extremadamente influyentes en la literatura de todo tipo. En sí mismos no constituyeron originalmente un género literario, pero sirvieron como poderosos artificios de la retórica para añadir poder de persuasión, dignidad o interés a los contextos que embellecieron. Los proverbios y (más importante) los dichos reflexivos *(gnomai)* modelados en el memorable estilo de los proverbios aparecen por todas las partes en la literatura griega. Pueden ser usados bastante casual y ligeramente, pero es interesante que no encierran asociaciones intrínsecamente «bajas» o «primitivas»: desde luego son usados a menudo por los trágicos para expresar las más profundas impresiones de la experiencia humana [64]. Esencialmente el dicho gnómi-

[64] Un ejemplo famoso es «aprender sufriendo» (Esquilo, *Agamenón*, 177; cf. 250-51 y la idea relacionada de que el que hace algo debe sufrirlo, *Ag.*, 1563-64; *Coéf.*, 313-14).

co funciona como un artificio para dar valor, estableciendo vínculos con un pasado inmemorial y apelando a lo que la sociedad ha dicho «siempre» y creído como criterio de verdad y moralidad.

La fábula *(ainos, mythos, logos)*, a su vez una especie de proverbio, tiene una historia especialmente curiosa. Como la *gnome*, es una forma antigua, pero las numerosas fábulas conservadas en nuestros manuscritos aparecen en versiones que son casi todas producto de fines de la Antigüedad. Al ser normalmente bastante más largas y circunstanciales que el simple proverbio, la fábula ofrecía más campo como forma literaria potencial por derecho propio, y en el mejor de los casos podía utilizarse como un instrumento educativo muy versátil, que es lo que garantizó su supervivencia última a través de la Edad Media.

El retórico Teón definió con precisión la fábula como «una historia ficticia que representa la verdad metafóricamente» (λόγος ψευδὴς εἰκονίζων ἀλήθειαν, *Progimnasmata*, 3), siendo la «verdad» en cuestión un hecho de la vida o el comportamiento humano, más a menudo una pieza de sabiduría mundana que una «moraleja» en sentido ético. A veces parece que el tema ha sido menos importante que el interés intrínseco o el valor de la historia como entretenimiento, pero vale la pena observar que en nuestros ejemplos más antiguos la fábula normalmente va dirigida a una persona en particular y es utilizada como medio de hacer observaciones sobre su comportamiento [65]. Hacia el siglo v a. C. los griegos por lo común asociaban la fábula con un «hacedor de historias» tracio (λογοποιός) llamado Esopo, que vivió en Samos a principio del siglo vi, y a medida que avanzó el tiempo se le atribuyeron cada vez más historias del mismo tipo. Pero no hay duda de que la fábula era un fenómeno mucho más antiguo que Esopo; algunos de los modelos griegos tienen paralelos muy cercanos en los textos del Cercano Oriente [66], y de hecho se utilizan las fábulas en obras griegas conservadas compuestas mucho antes de esa época: Hesíodo utiliza la historia del halcón y el ruiseñor *(Trabajos y días*, 202-12; cf. Esopo, 4 Perry) y Arquíloco cuenta «La zorra y el águila» (frs. 174-81 West; cf. Esopo, 1 Perry) y «La zorra y el mono» (frs. 185-87 West; cf. Esopo, 81 Perry), mientras que el poema de Semónides sobre las mujeres (cf. *supra*, págs. 154 y sigs.) es inconcebible sin una tradición de fábulas anterior a él.

La materia temática de las fábulas es bastante variada: a menudo los personajes son animales dotados de inteligencia y habla humana, como se suponía que ocurría en los tiempos míticos, pero la naturaleza inanimada, los dioses y la vida cotidiana del ser humano también eran temas favoritos. Así junto a las fábulas de animales encontramos títulos como «El abeto y la zarza», «La mariposa y la avispa», «Bóreas y Helios», «Hermes y la tierra», «El adivino», «Los hijos indómitos del granjero», «La anciana y el médico». Un ejemplar típico es Esopo, 7 (de la llamada recensión Augustana de fábulas, que

[65] West, 1978a, 204-205.

[66] Perry, 1965, XI-XXXIV; West, 1978a, 28-29.

se hizo en algún momento en el siglo I o II d. C. y es la colección más antigua que se conserva)[67]:

La comadreja médica y las gallinas

Habiendo oído una comadreja que en una granja estaban enfermas unas gallinas, se disfrazó de médico y, tomando los instrumentos convenientes de esta ciencia, allí se presentó, y deteniéndose ante la granja les preguntó cómo estaban. Las gallinas respondiendo dijeron: «Bien, si tú te largas de aquí».

Así, también los hombres malintencionados no pasan inadvertidos a los prudentes por mucha honradez que finjan (trad. de P. Bádenas).

En más de la mitad de los casos hay un marcado ingrediente de ingenio en la manera de formular la historia, y está claro que las fábulas se utilizaron para atacar a adversarios así como para entretenimiento ligero, pero como con el proverbio, lo mismo ocurre con la fábula: este artificio aparentemente casero podía ser utilizado por poetas serios para ilustrar temas del más hondo significado, como en *Agamenón* (717-36), cuando el coro cuenta la historia del cachorro de león que crece hasta causar estragos en la casa que lo crió —un motivo que se relaciona de maneras complejas con toda la obra y desde luego con toda la *Orestía*[68]—.

A pesar de su gran potencial imaginativo, la fábula siguió siendo durante muchos siglos esencialmente un artificio retórico para ser utilizado en un contexto más amplio. Tardó en desarrollarse como género autónomo, aun cuando empezaron a publicarse colecciones de fábulas: la primera que conocemos fue compilada por Demetrio de Falero en el siglo IV o principios del III a. C., presumiblemente como libro de texto, igual que se compilaban las colecciones de proverbios y *gnomai* como ayuda para aspirantes a oradores y escritores. Pero en el período imperial la fábula adquirió un nuevo estatus literario cuando Babrio publicó sus *Mythiamboi Aisopeioi,* una colección (que se conserva en dos libros) de fábulas principalmente tradicionales vertidas a coliambos, el tipo de verso yámbico comúnmente usado en pasquines y sátiras (cf. *supra,* pág. 159). Babrio es un personaje misterioso: sus fechas son inciertas (siglo II o posiblemente I d. C.), y se sabe muy poco de su vida, pero los eruditos han conjeturado a partir de evidencias internas que era un latinohablante helenizado que posiblemente vivió en Siria[69]. Su *Prólogo* rompe una lanza en favor de la fábula como literatura, lo cual no parece que se hubiera hecho antes en griego (aunque el poeta romano Fedro en el siglo I d. C. había «pulido los materiales de Esopo» en verso latino):

Al principio había una raza de hombres justos, Branco, hijo mío, a la que llama edad de oro; después de ésta, dicen que vino otra de plata, y

[67] Texto en Perry, 1952, 321-411.

[68] Knox, 1952.

[69] Perry, 1965, XLVII-LXXIII.

> ahora estamos en la tercera, la de hierro. En la edad de oro también los otros animales tenían voz articulada y conocían las palabras con las que nosotros hablamos unos con otros, y celebraban asambleas en medio de los bosques. Hablaba incluso el pino y las hojas de laurel y el pez nadador conversaba con el marinero amigo, y los gorriones trataban con el campesino de cosas inteligentes. La tierra producía de todo sin pedir nada a cambio y entre mortales y dioses reinaba la camaradería. Vas a aprender que esto es así, y a conocerlo, del viejo sabio Esopo que nos ha contado fábulas en el arte libre de las musas. A cada una de ellas yo ahora las voy a hacer florecer en mi memoria, recreándolas, para presentarte como un panal lleno de miel, suavizando los duros versos de los amargos yambos (trad. de J. López Facal).

Hay una elegancia cierta y sencillez epigramática en muchos de los poemas de Babrio, aunque no tienen la brillantez de un La Fontaine. Su obra fue muy admirada e imitada, pero la supervivencia de la fábula no dependió de su éxito literario estrictamente ni del de ningún otro autor: parece que encontró un lugar seguro en el sistema de educación helenístico, que estableció la pauta del de toda la Antigüedad tardía y de la Edad Media bizantina. Las fábulas eran obviamente lectura apropiada para niños de primera etapa de escolarización, y sabemos por los manuales de retórica que la composición de una fábula era uno de los ejercicios de estudiantes mayores cuando alcanzaban la fase de *progymnasmata* (cf. *supra,* págs. 40 y sig.). Es este extendido uso de la enseñanza lo que contribuye a la proliferación de colecciones posteriores de fábulas, y el hábito de tratar a «Esopo» como un texto escolar continuó en Europa occidental durante el Renacimiento y más tarde. Pero a medida que se fueron aceptando por eruditos y maestros cánones más estrictos de lo que era «clásico», los textos cayeron en desgracia. Ahora están siendo explorados de nuevo por lo que pueden revelar de tradiciones populares, y aunque las fuentes son principalmente tan tardías, que deben sin duda incluir muchas cosas que proceden del primer período de la literatura griega.

8. HISTORIOGRAFÍA DEL ALTO IMPERIO

ARRIANO

L. Flavio Arriano es uno de los muchos griegos que tuvieron un papel importante en la administración romana y que consiguieron distinguirse como escritores. Luciano, rara vez generoso con las alabanzas, le llama «romano de primera fila con un apego por la ciencia (παιδεία) que le duró toda la vida» [70]. También le identifica para sus lectores como «discípulo de Epicteto», y hoy las inscripciones muestran que el hombre en el que pensamos princi-

[70] Luciano, *Alejandro,* 2.

palmente como historiador de Alejandro fue considerado por sus contemporáneos no como historiador sino como filósofo. Arriano mismo afirma su entusiasmo desde muy pronto por la caza, el generalato y el conocimiento (σοφία). La obra en la que aparece esta observación, *Sobre la caza* (1, 4), corrobora el primero de éstos, y su trayectoria y escritos confirman los otros dos. Pero σοφία sugiere más filosofía que historiografía, y no está claro cuándo empezó a considerarse historiador. Su afirmación de ser un personaje famoso en el inicio de *Viaje por el país* (᾿Ανάβασις) sugiere madurez si no edad, pero cuando *(Anáb.,* 1, 12, 5) alardea de su primacía en letras (λόγοι) como razón para escribir sobre el más grande general griego, no deja claro si su reputación literaria se basaba en una obra que incluyera historiografía. La mayoría de los eruditos, siguiendo a Schwartz, han fechado su *Viaje por el país* y otras obras históricas en el período tras la trayectoria romana de Arriano cuando se sabe que vivía en Atenas. Este esquema es precario, como se ha demostrado recientemente [71], pero los argumentos para situar el *Viaje por el país* antes, con anterioridad a su consulado, no son concluyentes. En el esbozo siguiente se mantiene la opinión tradicional, pero no debe olvidarse su vulnerabilidad.

El hogar de Arriano era la ciudad bitinia de Nicomedia (hoy Ismit, en la Turquía asiática occidental), y está claro que su familia era rica y distinguida. Como era de prever, su educación le llevó al extranjero y hacia el 108 d. C., presumiblemente con unos veinte años de edad, asistió a las conferencias de Epicteto en Nicópolis, en Grecia noroccidental. Sus entusiastas apuntes proporcionaron material para lo que bien puede ser su primera obra, los *Discursos* (Διατριβαί) *de Epicteto.* Afirma que son un simple registro, no elaboración literaria, y que sólo se están publicando porque sus notas de alguna manera se han puesto en circulación [72]. Quizá habría que descontar este elemento como *topos* de escrito filosófico informal, y si es así, Arriano merece algún crédito por el vigor y carácter incisivo con el que se registra la argumentación en staccato de Epicteto. No es posible alcanzar una fecha firme, pero una referencia a Éufrates (que murió en 118 ó 119) en pasado [73], y el reciente descubrimiento de que el destinatario de la dedicatoria, L. Gelio Menandro, honraba a Arriano precisamente como filósofo durante el período de su mando capadocio (131-137), pueden utilizarse para situar sus *Discursos* hacia el año 120.

Arriano también escribió un manual (᾿Εγχειρίδιον) de las enseñanzas de Epicteto, y los cuatro libros de los *Discursos* que se conservan proceden de un total original de doce. Puede que hubiera varias obras filosóficas entre las numerosas hoy perdidas. Dos que se conservan fragmentariamente, *Sobre el cielo* (Περὶ μετεώρων) y *Sobre los cometas* (Περὶ κομητῶν), son un indicio útil de que Arriano abordó problemas de filosofía natural tanto como moral.

---

[71] Bosworth, 1972.

[72] *Epist. ad Gellium,* 4-5.

[73] *Epist. ad Gellium,* 4, 8, 17.

La publicación de los *Discursos,* si pertenece a los años 120, tuvo lugar cuando Arriano estaba casi seguro inmerso en su carrera senatorial. Ya había tenido cierto conocimiento de la administración en el consejo de C. Avidio Nigrino en Grecia sobre 110 (sin duda sus intereses filosóficos le resultaron recomendables a un hombre cuya familia ya tenía amigos como Plutarco). Puede que fuera embarcado en el *cursus* senatorial por Adriano, por el que muestra tanto admiración como afecto. Pero no podemos decir si se saltó los puestos más bajos, o a qué edad alcanzó los superiores de los que tenemos testimonio. No sabemos que éstos incluyeran el proconsulado de la Bética, durante el cual Arriano hizo inscribir un poema elegíaco de cuatro versos de dedicatoria a Ártemis. Debió de ocurrir poco antes de su consulado *suffectus* de 129 ó 130 d. C.

El siguiente cargo, como legado de Capadocia entre 131 y 137, fue el más importante de los que ocupó, y le permitió probar sus habilidades militares en victorioso enfrentamiento con los merodeadores alanos. Tres obras menores pertenecen a este período. La más antigua es la *Circunnavegación del Mar Negro.* Combina un informe a Adriano sobre una gira personal de inspección con una remodelación de una periégesis anterior. Al intentar transformar un informe en latín (¡que también fue enviado!) en una elegante epístola en griego, Arriano alude y se refiere varias veces a Jenofonte. La *Circunnavegación* misma ilustra la fusión de habilidades prácticas y literarias, así como los intereses anatolios, que era la justificación de Arriano para verse a sí mismo como el nuevo Jenofonte. En el *Orden de batalla contra los alanos,* su plan de campaña para la operación defensiva de (?) 135, Arriano de hecho se autodenomina Jenofonte. Pero aunque este apodo literario está implícito en las referencias en su *Circunnavegación* a «Jenofonte el Viejo» (12, 5; 25, 1), es significativo que en el prólogo se llame simplemente Arriano. Ésta, o la de Flavio Arriano, es la forma de su nombre que dan las inscripciones, y es improbable que Jenofonte fuera alguna vez un *cognomen* formal.

En la tercera obra conservada de su legación, *Sobre la táctica* (fechada en 136-137), Adriano complementa un relato divagador de las tácticas griega y macedonia (1-32) con su propia descripción de las maniobras de la caballería romana. Está impresionado por la facilidad de Roma para adoptar las técnicas de otras naciones, y ensalza a Adriano especialmente por las innovaciones procedentes de Partia y Armenia y por su fomento de las tradiciones nativas dentro del ejército romano. Concluye adecuadamente con un elogio pleno del reinado de Adriano (44).

No conocemos ningún cargo después del de Capadocia. Parece que Arriano pasó su vida, a partir de los cincuenta años, en Atenas, ciudad natal de Jenofonte y para muchos capital de la cultura griega. Arriano había recibido la ciudadanía ateniense (trata a Atenas como su ciudad en la obra *Sobre la caza,* quizá de principios de los años 140) y fue elegido arconte en 145/146. Se cree que es en este momento cuando Arriano se vuelve hacia la historiografía.

Las dos primeras obras históricas (como se documentan en la *Historia bitinia)*[74] fueron las *Vidas* de Timoleón y Dión (de Siracusa), hoy perdidas. Es posible que su modelo fuera el *Agesilao* de Jenofonte. La más importante en la estimación de la posteridad fue la tercera, el *Viaje por el país de Alejandro,* que recuerda en título y formato los siete libros de la *Anábasis* de Jenofonte. Arriano da como razones de la elección de este trillado tema tanto su propia distinción en letras (λόγοι) —que más que su trayectoria pública lo adapta para que sea el Homero en prosa de Alejandro— como las hazañas únicas e inspiradoras de Alejandro, ἔργα, que no habían sido adecuadamente conmemoradas *(Anáb.,* 1, 12, 4-5). A menudo muestra entusiasmo por su héroe, pero la limitación jenofóntica de la narración no es solamente estilística. En su elección de autoridades que considera fiables (Tolemeo y Aristobulo), y en su intento de extraer material de corroboración de otras tradiciones, Arriano merece más confianza de la que le conceden eruditos con modelos tucidideanos de exactitud y facilidades de investigación modernas. Su tarea por supuesto fue muy distinta de la de Jenofonte o Tucídides. Dependía casi por completo de fuentes escritas. A veces confirmará un extremo por autopsia (por ej. las estatuas de los tiranicidas devueltas por Alejandro de Persépolis a Atenas, *Anáb.,* 3, 16, 8). Pero acaba fiándose tanto de los relatos de otros que desprecia oportunidades de observación personal, y en un momento dado comete un error que cualquiera de sus amigos romanos podría haber corregido: el grupo de jinetes muertos en el Gránico, de Lisipo, dice, estuvo en Dium *(Anáb.,* 1, 16, 4) —pero de hecho había sido trasladado a Roma en 148 a. C. por Metelo Macedónico—.

Errores de este tipo, y omisiones o deficiencias en otros temas, limitan el valor de *Viaje por el país* como historia. De todas maneras ha seguido siendo una obra modelo desde que Apiano volvió a ella en los años 150, y ello no se debe simplemente a su supervivencia. Su claridad, concisión y legibilidad confirman el dominio por Arriano de λόγοι, y contribuyen considerablemente a compensar la mediocridad del autor como investigador.

Aunque Arriano representó la obra sobre Alejandro como una tarea que encendía su entusiasmo, en la *Historia bitinia* —de la que sólo se conservan algunos fragmentos y una breve nota de Focio— afirmaba que *ésta* había comprometido sus esfuerzos desde el principio de su trayectoria literaria[75]. Ello no quiere decir que el *Viaje por el país* fuera sólo un ejercicio preparatorio. Arriano sin duda era el tipo de persona que sentía un gran compromiso por el trabajo que tenía entre manos, y es posible que la obra sobre Alejandro absorbiera totalmente un período de sus extensas investigaciones sobre Bitinia (como una obra en ocho libros en la tradición de Heródoto debería requerir).

[74] Focio, *Bibl., Cod.* 93, 73b3 y sig.

[75] Focio, *Bibl., Cod.* 93, 73b13 y sig.

Según está, Arriano culpó a su inadecuada aplicación a estos preliminares por el retraso de la obra, y cuando apareció se la dedicó a la tierra natal que ya no era su residencia, τῆι πατρίδι δῶρον ἀναφέρων τὰ πάτρια [76]. No es infrecuente que un griego al servicio de Roma continuara teniendo fuertes sentimientos para su tierra, aun cuando fuera como Arriano, que tuvo otros escapes en su entusiasmo helénico por Atenas y Alejandro. También es característico de la época que dedicara gran parte de la obra (cuyo término estaba en 75 a. C.) al pasado mítico y lejano.

Las obras históricas no mencionadas en la *Historia bitinia* son probablemente posteriores. Pero ello apenas es verdad en el caso de la *Historia india,* una pieza de virtuoso en dialecto jónico que casa algo de etnografía india con el viaje de regreso de Nearco. Es virtualmente un apéndice del *Viaje por el país,* donde se habla de ella dos veces. La *Historia alana* (de donde procede posiblemente el *Orden de batalla)* también era posiblemente lo bastante ligera como para no ser tenida en cuenta en el prefacio de la *Historia bitinia* (como en todos nuestros testimonios), y, por tanto, anterior.

Pero tanto *Después de Alejandro* como la *Historia parta* (conocidas sólo por fragmentos y por epítomes de Focio) serían posteriores. La primera es una secuela del *Viaje por el país,* pero su relato detallado en diez libros de los enmarañados acontecimientos de 323-22 a. C. (hasta el regreso de Antípatro a Macedonia) debió de constituir un tema difícil de controlar, incluso con Jerónimo de Cardia para seguirlo. La *Historia parta* parece que daba una narración igualmente detallada de las guerras de Trajano, a las que estaban dedicados los últimos diez libros de los diecisiete. Arriano debió de trazar su experiencia en el ejército romano en guerra y en la frontera oriental, pero no está claro si fueron las fuentes escritas o la investigación personal lo que constituyó el grueso del material.

Las obras históricas han sido consideradas tardías, pero la opinión de que pertenecen a los años 120 no debería olvidarse. Si esto fuera cierto, habría algo de verdad en la tradición en Temistio y Focio de que Arriano fue ascendido por sus conocimientos [77]. Pero tanto las obras como la trayectoria demuestran que no fue un pensador de torre de marfil. Fu un hombre con intereses por lo práctico y lo teórico, tanto en el mundo griego como en el romano. Más aún, su propia vida muestra cómo se podía dar a las tradiciones griegas un papel valioso y creativo para las clases altas romanas.

---

[76] Focio, *Bibl., Cod.* 93, 73a35.

[77] Temistio, *Or.*, 34, 8; Focio, *Bibl., Cod.* 58, 17b15 y sig.

APIANO

Apiano de Alejandría afirma que su *Historia romana* trata un tema intentado por muchos escritores, tanto griegos como romanos [78]. Tras los escritores augústeos de historias universales, sin embargo —Diodoro, Nicolao, Estrabón—, no conocemos ningún tratamiento extenso en griego de la ascensión de Roma, aparte de la perdida *Historia griega e italiana* de Caracte de Pérgamo, cónsul en 147 d. C. [79]. Parte de la historia había sido utilizada en biografías (como las de Plutarco) y los perfiles cubiertos en obras cronográficas como la de Flegón de Trales [80]. Pero ninguno de estos géneros planteó los problemas que Apiano vio en tratamientos previos del tema y que el suyo propio hizo mucho para solucionarlos.

Apiano se queja de que el marco analístico interrumpe la narración del trato de Roma con cada uno de los pueblos a los que dominó, y, por tanto, impide la afirmación de la debilidad o aguante de los pueblos y la virtud o buena fortuna de Roma. Consecuentemente describe la ascensión de Roma pueblo por pueblo, en el orden en que cayeron bajo el dominio romano. No siempre se puede observar este esquema. La época de los reyes tiene un libro para sí sola del que sólo se conservan unos extractos, como ocurre con los dos grandes enemigos de Roma, Aníbal y Mitrídates. Las guerras civiles reciben cinco libros, que ofrecen nuestra única narración continua conservada desde los Gracos hasta Accio, y son responsables principales del interés moderno por Apiano. Este interés ha sido consecuentemente dominado por estudios sobre la fiabilidad de Apiano y sus fuentes despreciando sus propios intereses e intenciones. Sin embargo, está claro que un factor de primer orden en su decisión de ofrecer una historia continua de las guerras civiles fue su efecto en las provincias y especialmente su precipitación de la anexión de Egipto después de Accio. Es esto, más que el cambio a la monarquía, lo que captó la atención de Apiano, y al sincronizar el fin del proceso con la anexión de Egipto ve en ésta un factor decisivo para el establecimiento de Augusto como *princeps* [81]. Su interés por su propia tierra natal también aparece en la ocupación por ésta de cuatro libros cuya conservación hubiera sido de valor incalculable para la historia de su trato con Roma, su referencia a los Tolemeos como «mis reyes», y la implicación equívoca de que en 31 a. C. su reino era el único gran constituyente del Imperio que, en aquella época, aún no había sido absorbido [82]. El siglo posterior a Accio era presumiblemente narrado con especial referencia a otras

[78] Pref. 45.
[79] Bowie, 1974, 178.
[80] Bowie, 1974, 176.
[81] Pref. 60; *Bell. civ.*, 1, 5, 21 y 6, 24.
[82] Pref. 39; *Bell. civ.*, 1, 5.

anexiones, y dos de ellas, Dacia y Arabia, reciben tratamiento separado en los dos últimos libros.

Apiano afirmó que su nueva visión haría que el auge de Roma fuera más fácil de entender y asumir. Incluso a partir de las partes conservadas de su historia parece que la afirmación está justificada. Es competente en cuanto a la disposición de los materiales, y aunque depende por completo de escritores anteriores, buscó en fuentes, tanto sobre provincias (especialmente Siria) como sobre las guerras civiles, a las que no tenemos acceso en otros lugares y que conservan datos e interpretaciones de gran importancia para la historia política. En especial su relato del final de la República muestra conciencia de la interacción de las fuerzas económicas, sociales y políticas. Ello puede ser la observación de su muy disputada fuente, pero Apiano merece alguna confianza por escoger esta fuente y no otra, y su propio interés por aspectos financieros de la historia económica (donde el conocimiento de primera mano del Imperio debió ponerse de manifiesto) surge en más de un pasaje [83].

Pero la inteligibilidad no era el único propósito. Son importantes otros dos puntos. Primero, como griego de las provincias, Apiano da la primera afirmación extensa de Roma desde el punto de vista del provinciano. Aunque es un admirador del poder y la virtud de Roma, a menudo permite que el lector, a su vez probablemente procedente de provincias, vea los acontecimientos desde el punto de vista del conquistado (por ej. Antíoco o Mitrídates). En especial, como griego, Apiano ofrece materiales que un historiador romano no ofrecería —datos homéricos sobre Bitinia, interés de Mitrídates por la cultura griega [84]— y equivalencias griegas de las instituciones romanas o explicaciones de éstas. En segundo lugar, la organización de la historia en torno a las anexiones de provincias recuerda un modelo clásico, Heródoto. Es típico de la cultura grecorromana del Imperio Oriental que un autor del siglo V a. C. ofrezca una pauta para entender y exponer la historia de Roma.

La influencia de Heródoto también ha sido observada en el lenguaje y el estilo de Apiano, como lo han sido la de Tucídides y Jenofonte. A pesar de sus veinticuatro libros (quizá un rasgo homérico), Apiano se ve a sí mismo siguiendo el sendero de los historiadores clásicos. Pero ni imita a ningún escritor (como Arriano imita a Jenofonte) ni adopta una posición aticista extrema. Aunque toma fraseología de los clásicos (sigue usando el dual y tiene cuidado en evitar el hiato), hay mucha influencia de la *koiné*, especialmente en su uso de participios y preposiciones. Aún peor, se ha visto la influencia del latín en su sintaxis, en los significados de ciertas palabras y en su formación de compuestos. Es uno de los pocos escritores griegos de ciertas pretensiones que admite términos latinos transcritos, como λίβερτος para liberto, ἰντέρρηγα para *interrex* e ἰγκουΐλῖνον para inquilino [85]. Pero en todos los casos hay buenas

[83] Cf. Pref. 61, y Kühne, 1969.

[84] *Mitr.*, 1 y 550.

[85] *Mitr.*, 4; *Bell. civ.*, 1, 98, 457; ibid., 2, 2, 8.

razones para dar el término latino (mucho más frecuentemente Apiano ofrece un equivalente griego o una perífrasis), y la decisión es característica del abogado testarudo que entendió y respetó las realizaciones del sistema romano y que no tenía simpatía alguna por los cínicos, que, especialmente en Alejandría, las atacaron [86]. El resultado puede carecer de distinción estilística, pero está lejos de ser ilegible. A pesar de la monotonía de tratamiento, el investigador histórico aprenderá de esta obra lo que necesita saber, el lector literario puede admirar (si bien con reservas) los discursos que forman casi una décima parte del conjunto, y a menudo captar la excitación con que Apiano puede infundir a su relato trances críticos.

PAUSANIAS

El único estudio antiguo de Grecia y sus monumentos que se conserva completo desde la Antigüedad es la *Periégesis* de Pausanias. Aunque generalmente considerado como producción periférica de la época de los Antoninos, ha suscitado desde siempre el interés de los eruditos. En el siglo XIX los críticos diseccionaron los diez libros de Pausanias sobre las distintas regiones de Grecia buscando antecedentes estilísticos y formales. En el siglo XX, con las inmensas ganancias de la arqueología moderna, Pausanias ha surgido por fin de las miras de la crítica de fuentes como una autoridad infrecuentemente fiable e independiente sobre la topografía, escultura y edificios de su época. Su obra se ha vuelto a convertir en lo que fue en principio: una guía explicativa. Como tal, pertenece a un género reconocible de literatura periegética que evoca los nombres de autores helenísticos como Heliodoro y Polemón (al que no hay que confundir con el posterior novelista y retórico). Es evidente, tanto por comparación con los fragmentos de escritores anteriores como por las confirmaciones arqueológicas, que Pausanias debió mucho a sus predecesores profesionales de la sustancia de su obra. Escribió a partir de la observación personal, complementada por sus múltiples lecturas. Pero la forma —una guía con digresiones históricas, religiosas y mitológicas— ya estaba bien establecida antes de él.

Los libros de este tipo tienen naturalmente raíces en los variados géneros que corresponden a digresiones, de manera que no debería sorprendernos, por ejemplo, encontrar reminiscencias de Heródoto y Tucídides en las numerosas partes históricas de la *Periégesis* de Pausanias. Ha habido una tendencia reciente a insistir en el carácter herodotiano de los escritos de Pausanias e incluso a alegar que las palabras iniciales de la guía son un eco programático de Heródoto, 4, 99 [87]. Pero el inicio de Pausanias es banal, sin introducción o apología. «El Cabo Sunion, en tierra ática, avanza desde esa parte del continente griego que está enfrente de las Cícladas y el Mar Egeo.» Estas palabras apenas pueden

[86] *Mitr.*, 110.
[87] Levi, 1977, 179.

sonar como programáticas, y es de lo más improbable que recuerden a nadie la comparación de Heródoto del Quersoneso táurico con el Cabo Sunion o las palabras iniciales de 4, 99, «Tracia avanza en el mar desde la tierra escita». Hay quizá un aroma herodotiano en las primeras palabras de Pausanias, pero nada más de carácter fabuloso. El más reciente estudio de su prosa detecta, a lo largo de la *Periegesis*, más restos de Tucídides que de ningún otro escritor [88].

Pausanias no fue un historiador, mitólogo o etnógrafo; ni afirmó serlo, aunque se movía con soltura en los dominios de este tipo de escritores. Un periegeta era un especialista en antigüedades con vastas miras. Se ha señalado a menudo, sin embargo, que Pausanias se complacía poco en los paisajes. Pero ello es perfectamente comprensible puesto que la apreciación de los paisajes nunca fue parte de la tradición periegética, que dejaba estas cosas a la musa de la poesía.

Pausanias no sólo fue un periegeta convencional, sino también en otros aspectos un hombre típico de su época. Como otros griegos del siglo II, miraba ansiosamente a los grandes tiempos de la Grecia clásica, pero no se hacía ilusiones sobre el pasado o lamentaba el presente. En 4, 35, 3, observaba: «Ningún pueblo nunca todavía, hasta donde sabemos, prosperó bajo una democracia como los atenienses; y desde luego florecieron bajo ésta». Pero florecieron igualmente bajo el dominio romano: aunque sufriendo en manos de Sila, cuyo rigor pensaba Pausanias que no era nada característico de los romanos en general (1, 20, 4; 9, 33, 4), los atenienses «florecieron de nuevo durante el reinado de Adriano» (1, 20, 4). Igual que Dión Crisóstomo, Plutarco y Aristides [89], Pausanias no encontraba inconsecuencia en alabar la administración romana a la vez que censuraba el culto imperial como «la hueca retórica que el halago dirige al poder» (8, 2, 5).

El público para el que Pausanias escribió era casi seguro más griego que romano, y un comentario como el anterior condenaba una debilidad especialmente griega, *Graeca adulatio*. El perfil de Pausanias está tan cerca del de los principales escritores de su época (excepto Luciano) que no es irrazonable suponer que su obra fue diseñada explícitamente para presentar a la gente inculta de la gran Hélade —Grecia y Asia Menor— su patria y sus tesoros. Por resucitar un género fructífero pero despreciado y dirigirlo al entusiasmo del siglo II Pausanias merece un lugar de honor en el panteón de escritores griegos del Imperio Romano.

DIÓN CASIO Y HERODIANO

De los historiadores griegos del siglo III d. C., sólo dos tienen hoy una representación de algo más que fragmentos. Son Dión Casio y Herodiano, cu-

88 Strid, 1976.

89 Bowersock, 1973.

yas historias se superponen en parte para los años 180-229 d. C., durante los cuales ambos vivieron. Aunque los dos historiadores tenían orígenes marcadamente distintos y distintos métodos históricos, sin embargo compartieron como experiencia común el período turbulento de dos de los emperadores romanos más irresponsables, Cómodo y Eliogábalo, y de dos de los más efectivos, Septimio Severo y Severo Alejandro. Fue una época de rápida transformación y trastornos, de nostalgia por la era dorada de los Antoninos y de acomodo obligado a nuevas presiones internas y en las fronteras. En muchos sentidos Dión Casio encarnó la vieja forma de vida, y Herodiano la nueva.

Dión Casio procedía de una distinguida familia bitinia ya posesora de la ciudadanía romana así como de buenos contactos con la clase alta romana. Entró en el Senado durante el reinado de Cómodo. Se ganó la estima de Septimio Severo componiendo un ensayo oportuno sobre los sueños y portentos que ocurrieron anunciando el acceso al trono de Severo. La cordial recepción de esta obra por el emperador provocó que Dión soñara que un espíritu le aconsejaba que compusiera una historia de las guerras y pugnas civiles en las que Severo había resultado vencedor. Una vez que siguió el consejo, la buena acogida que tuvo la historia de un período tan breve le animó a componer sobre un tema que era nada menos que toda la historia de Roma desde sus inicios, dentro de la cual incorporaría la obra sobre las guerras de Severo. Mientras se dedicó a su gigantesco proyecto, Dión no abandonó su carrera de senador. En 229, la fecha en la que terminó finalmente la historia, Dión fue cónsul por segunda vez y tras ocupar altos cargos en varias provincias. Es obvio que Dión escogió llevar su narración hasta el punto de su más importante éxito propio, el segundo consulado. Dión fue un producto característico de la aristocracia oriental, un hombre de letras natural y fácilmente absorbido por el gobierno romano. Al escribir sobre la historia de Roma estaba escribiendo sobre las tradiciones y el gobierno a los que pertenecía.

Herodiano fue completamente distinto. Es seguro suponer por su propio silencio que este historiador no era un hombre de importancia o riqueza. Fue un hombre que llegó a Roma y a su historia como un extranjero, aunque es imposible decir desde dónde. Siria es un lugar probable, o quizá Anatolia oriental. La retórica exuberante, ornamentada, de su narración, está muy lejos de la controlada gravedad de Dión Casio. Herodiano afirma que ocupó cargos imperiales y senatoriales; pero cualesquiera que fuesen, manifiestamente no se trató de legaciones o consulados. No hay razón para pensar que Herodiano fuera siquiera ciudadano romano antes de la garantía universal concedida por Caracalla en 212 d. C. La perspectiva de Herodiano no podía ser más distinta a la de Dión. Su obra, con sus ricos detalles, su obsesión por la descripción, su concentrada emoción, es un preludio de Bizancio. Si fue compuesta, como se ha sugerido, para celebrar los Juegos Seculares del emperador Filipo el Árabe en 248 d. C., en lo que por cálculos era el milenario de la fundación de Roma, Filipo, cuya presencia misma en el trono imperial era algo así como

un portento, se habría deleitado con la prosa de Herodiano. Los tiempos estaban cambiando visiblemente.

Como investigador Dión era cuidadoso y constante. No hay indicios de que Herodiano también lo fuera. Según cuenta él mismo, Dión pasó diez años reuniendo el material para su gran historia y otros doce para escribirla (72, 23, 5). El período de veintidós años debió de extenderse al menos un poco más allá de 229 d. C., en que acaba la narración. Dión procedió de manera analítica para los años de la República y el Imperio, pero ocasionalmente agrupó material coherente en un año cuando no todo pertenecía a uno solo; y no tiene prejuicios en introducir referencias de su propia época para hacer comparaciones con una época anterior. En los discursos, que Dión añadió a su historia de conformidad con la vieja tradición de la historiografía clásica, se permitió una considerable libertad tanto de contenido como de retórica. Los más famosos son los discursos en su historia atribuidos a Agripa y Mecenas en los inicios del principado. La antilogía se compone de un debate sobre la monarquía, con Agripa en contra y Mecenas a favor. Aparte de la inverosimilitud histórica de que Agripa tuviera nunca semejante posición, el carácter chocantemente presenatorial del concepto de la monarquía de Mecenas ha suscitado muchos comentarios, y es difícil no creer que Dión esté haciendo algún tipo de alusión a su propia época, presumiblemente al reinado de Severo Alejandro.

Herodiano, con toda su falta de cuidado, estaba profundamente imbuido de las tradiciones de la historiografía griega. Las páginas iniciales de su obra contienen claras alusiones verbales a Tucídides. Aunque es evidente que la dedicación de Herodiano a la ἀκρίβεια, «exactitud», no era tan grande como la de su admirado predecesor, no tiene defensa suponer que deliberadamente disfrazó a su historia de novela. Explotó plenamente las licencias retóricas para adornar y desarrollar un incidente, pero no merece ser llamado autor de «novela histórica». Afirma explícitamente que está registrando acontecimientos de los que había oído o que había visto (εἶδόν τε καὶ ἤκουσα), y hay algunos datos que le muestran en posesión de la verdad, presumiblemente a partir de la autopsia, cuando Dión y otros no lo están. Sin embargo, la mayoría de las veces no se puede negar que Herodiano puede ser un guía nada fiable. Parece que utilizó la obra reciente de su contemporáneo mayor Dión Casio. Pero sobre qué tienen en común estos dos historiadores, los estudiosos de crítica de fuentes aún tienen que encontrar un consenso.

Con especial provecho pueden ambos historiadores observarse y compararse, situando sus escritos uno junto a otro en lo que se refiere a un incidente vergonzoso en el anfiteatro durante el año final del reinado de Cómodo. Ambos autores indican que estaban presentes. Dión escribe:

> He aquí otra cosa que él [Cómodo] nos hizo a nosotros los senadores que nos dieron todas las razones para esperar la muerte. Habiendo matado un avestruz y cortádole la cabeza, vino a donde estábamos sentados, sosteniendo

> la cabeza en su mano izquierda y en la derecha levantando su espada sangrienta; y aunque no habló una palabra movió la cabeza con una sonrisa, indicando que nos trataría de la misma manera (73, 21, 1-2).

Dión prosigue confesando que masticó hojas de laurel para evitar reírse ante tan grotesco espectáculo. Contrástese con Herodiano:

> De todos los países se traían animales para él [Cómodo]. Entonces ciertamente pudimos ver bestias que antes sólo habíamos tenido ocasión de admirar en los grabados... si antes eran desconocidos, los mostraba a los romanos a la vez que les daba muerte. Todo el mundo quedaba asombrado por su puntería. En una ocasión, por ejemplo, usó flechas cuyas puntas tenían forma de media luna contra avestruces de Mauritania, que se mueven rapidísimamente no sólo por la velocidad de sus patas sino también por el aleteo de sus alas. Las disparaba contra la parte superior de su cuello y las decapitaba de tal forma que, con las cabezas cortadas por el impacto, todavía seguían corriendo como si no les hubiera pasado nada (1, 15, 4-5, trad. de J. J. Torres).

Claramente, el lamentable gesto de advertencia a los senadores no encierra interés alguno para Herodiano. Ni siquiera lo notó. Pero su observación es circunstancial y exacta. A la vez que se refiere a sí mismo en primera persona de plural, habla de los romanos en tercera. No podía estar más lejos del mundo del cónsul bitinio, que una vez estuvo con él en aquel anfiteatro en 192 d. C.

XXI

EPÍLOGO

Con la posible excepción de Heliodoro (ver pág. 748, *supra),* las trayectorias activas de los escritores explicados en este volumen llegaron a su fin antes de acabarse el siglo III d. C. Por supuesto, esto no quiere decir que se detuvo la actividad literaria griega; por el contrario, los expertos estiman que el cómputo de palabras de la literatura griega conservada asciende a 19.000.000 para el período hasta 200 d. C. y a 70.000.000 para los cuatro siglos siguientes. Pero poco de lo que se escribió en griego después de mediados del siglo III d. C. puede considerarse «clásico» en ninguno de los sentidos de ese término elástico, y la mayor parte apenas merece que se califique de «literario».

Los años intermedios del siglo III fueron un período crítico en el que muchos debieron de dudar de que la civilización grecorromana pudiera sobrevivir.

> Entre 218 y 268 d. C. unos cincuenta usurpadores asumieron el título imperial, ya sea en la capital o en algún otro lugar del Imperio; y de los veintisiete emperadores «regulares» del siglo III (siempre que se les pueda distinguir de los usurpadores) diecisiete fueron asesinados por su propio pueblo —todos, menos uno, por las tropas— y dos de los restantes fueron obligados a suicidarse [1].

El caos administrativo, militar y financiero que resultó de esta anarquía animó las correrías de los pueblos bárbaros que durante mucho tiempo habían estado amenazando (e infiltrándose) la frontera romana: la Persia sasánida al Este entró en territorio romano hasta nada menos que Antioquía (y en 260 capturó al emperador Valeriano), mientras hacia el Norte y Oeste godos y francos rompieron las barreras del Danubio y el Rin, para llevar la devastación a los Balcanes, Grecia, Galia y España. Aunque las últimas décadas del siglo

[1] Grant, 1978, 363.

vieron cierta recuperación militar, el desgarro económico, la inflación espectacular y las tasas ruinosas empobrecieron a la clase media urbana, que había sido el público de los géneros literarios clásicos, y fomentó el rápido despoblamiento de las ciudades que con sus teatros, estoas, gimnasios y bibliotecas habían conservado durante tantos siglos los aspectos externos si no el vigoroso espíritu de la cultura griega clásica.

A la vez que las viejas formas literarias, agotadas sus posibilidades y sus públicos desaparecidos, fueron perdiendo vitalidad, una nueva literatura, polémica y enérgica, iba imponiendo su presencia. Hacia la segunda mitad del siglo II los apologistas cristianos habían hecho avances significativos en su intento de probar la superioridad de la doctrina cristiana no sólo con respecto a la mitología pagana, sino incluso a la filosofía griega; también arropaban su presentación del mensaje cristiano con un estilo literario de lo más calculado para que resultase atractivo a los griegos cultos paganos. Clemente de Alejandría y su sucesor Orígenes fueron activos propagandistas y maestros de la fe cristiana a fines del siglo II y principios del III; la fuerza y vitalidad de sus escritos están en franco contraste con los cansados artificios de estilo y la vaciedad de contenido que no son más que demasiado comunes en los trabajos de sus contemporáneos paganos. Son los portavoces de una nueva era, un nuevo mundo de pensamiento y de sentimiento; a partir de este momento, a pesar de que los escritores bizantinos intentarán, nada menos que hasta el siglo XI, imitar el estilo y lenguaje de los modelos clásicos que estudiaron en la escuela, la literatura griega se preocupa de cuestiones que no tienen precedentes en los modelos clásicos. Las obras de aquellos escritores que siguen explotando temas paganos en géneros clásicos son en su mayoría artefactos de anticuario, los últimos latidos del corazón moribundo de una cultura. Quinto Esmírneo, por ejemplo, del que no sabemos nada más que procedía de Esmirna (12, 309 y sigs.) y (por datos internos) que probablemente escribió en el siglo IV d. C., proseguía la historia de Troya desde la muerte de Héctor hasta la caída de la ciudad en 14 libros de versos hexamétricos tan llenos de fórmulas y reminiscencias homéricas como vacíos de inspiración: eco lastrado de la gran voz de su predecesor. Por ejemplo, he aquí un pasaje característico (escogido al azar); describe un ataque hecho por el aliado troyano Euripilo:

τοὺς δ' ὁπότ' Εὐρύπυλος εἰσενόησε
χαζομένους ἅμα πάντας ἀπὸ στυγεροῖο κυδοιμοῦ,
αὐτίκα κάλλιπε λαόν, ὅσον κατὰ νῆας ἔλασσε,
καί ῥα θοῶς οἴμησεν ἐπ' Ἀτρέος υἷε κραταιὼ
παῖδά τε καρτερόθυμον Ὀιλέος, ὃς περὶ μὲν θεῖν
ἔσκε θοός, περὶ δ' αὖτε μάχηι ἔνι φέρτατος ἦεν.
(6, 513-18)

Y cuando Euripilo el salvador de su pueblo vio que todos se estaban retirando del horrible ruido de la batalla, abandonó de golpe a la gente a la que estaba-

conduciendo a los barcos y rápidamente se precipitó contra los dos robustos hijos de Atreo y el hijo de cozarón sólido de Eleo, que era el corredor más rápido y también el más bravo en la batalla.

Cada palabra de estos versos puede encontrarse en el corpus homérico. De hecho, todas menos tres aparecen exactamente en la misma forma gramatical y la mayoría de ellas están en la misma posición en el verso en ambos poetas. Los versos de Quinto son completamente predecibles; a lo que nos enfrentamos es a una especie de centón homérico a gran escala. Igual de mecánico (aunque gracias a Dios mucho más corto) es *Captura de Troya* por un tal Trifiodoro de Egipto, que parece que escribió a fines del siglo III o principios del IV.

Pero la poesía épica clásica había de tener un tardío y extraño florecimiento. En el siglo V Nono de Panópolis en Egipto creó un poema épico en 48 libros (una afirmación deliberada de rivalidad con Homero) llamado *Dionisíacas*. Es una producción extraordinaria, que presenta con una longitud excesiva toda la historia de Dioniso, desde su nacimiento en Tebas (sin olvidar nada de lo que llevó hasta él) hasta su recepción en el Olimpo tras su conquista de la India; sus conquistas en el campo del amor también son descritas con una claridad poco usual en la épica griega.

En pasajes comparables con Homero y Quinto que describen combate (Dioses y Gigantes, Dioniso y los habitantes de la India) el lenguaje homérico predomina (hay, sin embargo, una generosa adición de adjetivos compuestos posthoméricos, ya sea inventados por Nono o heredados de la épica alejandrina, no siempre lo sabemos). Pero en los largos trozos del poema en que Nono trata temas no homéricos —los amores de Dioniso, por ejemplo— el escrito es tan poco homérico en vocabulario como en su obsesión por el detalle sensual. Típica de estos escenarios barrocos es la descripción de la violación por Dioniso de la ninfa dormida Aura.

καί μιν ἰδὼν Ἰόβακχος ἐπ' ἀστρώτοιο χαμεύνης
νυμφιδίου Ληθαῖον ἀμεργομένην πτερὸν Ὕπνου,
ἄψοφος ἀκροτάτοισιν ἀσάμβαλος ἴχνεσιν ἕρπων
κωφὸν ἀφωνήτοιο μετήιε δέμνιον Αὔρης·
χειρὶ δὲ φειδομένηι γλαφυρὴν ἀπέθηκε φαρέτρην
παρθενικῆς, καὶ τόξα κατέκρυφε κοιλάδι πέτρηι,
μή μιν οἰστεύσειε τιναξαμένη πτερὸν Ὕπνου·
καὶ δεσμοῖς ἀλύτοισι πόδας σφηκώσατο κούρης,
καὶ παλάμαις ἑλικηδὸν ἐπεσφρηγίσσατο σειρήν,
μή μιν ἀλυσκάζειεν· ἐπιστορέσας δὲ κονίηι
παρθενικὴν βαρύυπνον ἑτοιμοτάτην Ἀφροδίτηι
Αὔρης ὑπναλέης γαμίην ἔκλεψεν ὀπώρην. (48, 621-32)

Y Yobaco la vio yaciendo en el suelo, sin cama tendida, tomando las plumas leteas del olvido del sueño, su hacedor de boda; sin sonido y sin sandalias se deslizó de puntillas hasta el lecho que nada oía y Aura que no hablaba.

> Con mano cuidadosa puso la elegante aljaba de la doncella y su arco en la roca hueca, de manera que no se sacudiera el sueño alado y le disparara. Con grillos que no se pudieran soltar ató los pies de la muchacha y lio en torno a sus manos un sedal para sellarlas, de forma que no se le escapase. Luego la depositó en el polvo, pesada de sueño y madura para Afrodita, y mientras dormía, tomó el fruto nupcial de Aura.

Aquí abundan las formaciones no homéricas. La mayoría de ellas aparecen por vez primera en nuestros textos en la poesía lírica temprana y la tragedia del siglo v. Y la métrica del hexámetro de Nono, como su vocabulario, son posthoméricos: adopta todo el conjunto de limitaciones que Calímaco había impuesto al verso (refinamiento de las reglas que regulan la posición de fin de palabra, cesura, situación de los monosílabos, etc.) e incluso añade ciertas sutiles exigencias propias. E incluso un rasgo de su métrica refleja los cambios radicales que estaban transformando el lenguaje oral, cambios que en la mayoría de los otros aspectos ignora serenamente. Hacia el siglo IV d. C., los grecohablantes habían abandonado desde hacía mucho el tono musical característico de la pronunciación clásica. El lenguaje escrito aún exhibía aquellos acentos diseñados por Aristófanes de Bizancio para indicar el tono, pero las sílabas marcadas con un acento agudo o circunflejo ahora recibían no un tono más alto, sino un acento dinámico. Aunque Nono se las arregló para producir, en su *Dionisíacas,* más de veinte mil versos intachables en metro cuantitativo, a pesar del hecho de que el discurso contemporáneo no distinguía entre vocales largas y breves, sufrió la influencia de la nueva dominación acentual: en todo su vasto poema no hay un solo verso que acabe en palabra acentuada en la antepenúltima sílaba, una limitación desconocida de Calímaco y Homero.

La principal narración de *Dionisíacas* (libros 13-40) trata de la expedición a la India de Dioniso y su derrota del rey indio Deriades (este nombre aparece en un fragmento de papiro (siglo IV d. C., de un poema épico sobre el mismo tema, *Basaricas* de Dionisio, evidentemente una de las fuentes de Nono). Los libros 1-7 contienen cierta mitología extraña —la intervención de Cadmo en la lucha entre Zeus y Tifeo, por ejemplo— y lleva, a través de la historia de la genealogía de Cadmo, al nacimiento de Dioniso; los libros 40-48 describen variados amores de Dioniso y también el destino de Penteo. Aunque sobrecargado de mucha mitología y costumbres astrológicas indigestas, y parcheado de innecesariamente largos discursos retóricos, el poema es un logro notable. Los términos con los que retrata el frenesí de Dioniso son exagerados, a veces grotescos, pero esto no es una mera recreación académica; su fuerza parece brotar de algún dolor genuinamente religioso. Es, pues, tanto más notable que este mismo poeta creara, con un lenguaje similarmente barroco y hexámetros homéricos, un poema de más de 3.500 versos que es una paráfrasis poética del Cuarto Evangelio. Aquí, por ejemplo, está su versión de una escena bien conocida (Juan, 18, 18):

συμμιγέες δ' ἵσταντο διᾰ́κτοροι ἀρχιερῆος
θῆτες ὁμοῦ καὶ δμῶες˙ ἐθερμαίνοντο δὲ κύκλωι
ἀνθρακιὴν στορέσαντες. ὑπὸ σπινθῆρι δὲ λεπτῶι
πυρσὸν ἄκαπνον ἔχουσα μαραίνετο φειδομένη φλόξ.
νὺξ γὰρ ἔην σκοτίη, δυσπέμφελος˙ ἑσπέριοι δὲ
γαῖαν ἐπιψύχοντες ἀνερρίπιζον ἀῆται˙
δμῶες ὅθεν θάλποντο φίλωι πυρί. καὶ μέσος αὐτῶν
ἄψοφος ἵστατο Πέτρος ἔχων ἄγνωστον ὀπωπήν. (18, 83-90)

Mezclados en una multitud allí estaban la casa del sumo sacerdote, braceros y esclavos juntos. Se calentaban, formando un círculo en torno a un fuego de carbón que habían hecho. Las chispas eran diminutas, pues la llama mísera, en un fuego sin humo, ardía baja.

Pues la noche era oscura como una zanja, tormentosa. Pero del Oeste, helando la tierra, vientos fuertes empezaron a animar las llamas. Y así los sirvientes se calentaron con el bien acogido fuego. Y en medio de ellos estaba Pedro. No hacía ruido y nadie reconoció su cara.

A pesar de su grandilocuencia (el original de Juan no tiene más que veinticuatro palabras) y su estrecha adhesión al vocabulario homérico (todas las palabras subrayadas aparecen en Homero), esto no es un simple ejercicio retórico; transmite, como el resto del poema, una convicción real. Que sea fruto de una conversión tardía, o, como algunos han propuesto, una obra temprana, o, como debió de ser el caso de tantos en estos siglos de transición, que Nono se las arreglara para ser medio cristiano y medio pagano, es algo que ignoramos. Pero nada podía ser un indicio más claro de que su *Dionisíacas* es un punto sin retorno, la creación final de aquella tradición literaria clásica que, empezando con Homero, había durado más de mil años.

APÉNDICES

APÉNDICE DE AUTORES Y OBRAS

HOMERO

VIDA

Compuso probablemente durante la segunda mitad del s. VIII a. C., pero nada se sabe con seguridad sobre su vida o entorno. Su localización en el tiempo depende principalmente de referencias a objetos o costumbres del s. VIII en la *Il.* y en la *Od.* (por ej. el estilo de lucha de los hoplitas, el broche en forma de cabeza de Gorgona, los calderos de trípode), de la probable posterioridad de Hesíodo, el declinar de la composición oral en tiempos de Arquíloco, la aparición de escenas épicas en jarrones, etc., después de 680, y de opiniones de antiguos (esp. Heródoto, 2, 53, y Hesiquio, que cita una fuente probablemente clásica de Arctino sobre la fecha, Suda *s. v.).* Su región de origen está señalada por el dialecto jónico predominante en los poemas, por un detalle y color local propios del este del Egeo (por ej. *Il.*, II, 144-6, 459-63; XIII, 12-14) y por la unánime tradición antigua que le asocia originariamente con Quíos y Esmirna (así, por ej., Píndaro según *Vit. Thom.*, 2; otras *Vidas* (en OCT, V; sobre todo de fecha grecorromana y ligeramente ficticias) añaden Cumas y Colofón, y concuerdan en que murió en Íos). Véase G. S. Kirk, *The songs of Homer*, Cambridge, 1962, 271-87.

OBRAS

(Todas en hexámetros excepto *Margites.)* 1) *Ilíada* y *Odisea*. Sobre la división de cada una de ellas en veinticuatro libros, véase Kirk, *Songs*, 305 y sig.; (trad. esp. *Los poemas de Homero*, Barcelona, Paidós, 1985); sobre la posibilidad de dos grandes autores, *supra*, págs. 63-66. La *Odisea* fue considerada por «Longino» *(Subl.*, 9-13) como producto de la madurez de Homero, interpretación no imposible por las diferencias menores estilísticas y léxicas entre ambos poemas (excluidas las causadas por la diferencia temática). 2) Erróneamente atribuidas a Homero en la Antigüedad fueron: treinta y tres *Himnos* (véase pág. 781 y sig.), esp. *Himno a Apolo* (Tuc., 3, 104; véase v. 172); *Tebaida;* otras partes del ciclo épico (véase pág. 780 y sig.) —aunque Heródoto pensó que la *Cipria* no era suya (2, 116 y sig.)— y probablemente también *Epígonos* (4, 32); incluso *Margites*, una obra trivial en yámbicos y hexámetros (Arist., *Poét.*,

4, 1486b), y *Batracomiomaquia* (véase pág. 128). Muchas de éstas son de varios siglos más tarde que Homero; véase, por ej., en *Himnos,* pág. 129, y D. B. Monro, *Homer's Odyssey,* Oxford, 1901, 340-84.

TRANSMISIÓN

La *Ilíada* y la *Odisea* aparecen casi simultáneamente con el final de la tradición heroica oral. Esencialmente orales en su técnica, está en tela de juicio su deuda con la escritura (el alfabeto se empezaba a conocer en Grecia a mediados del s. VIII), tanto temática como gráficamente. En cualquier caso, la transmisión durante el s. VII debe de haber sido en parte o principalmente oral, sobre todo por rapsodas (recitadores no cantantes) con tendencia a la selección subjetiva y adornos de virtuoso (ver *Ión* de Platón); su actividad en Sición a principios del s. VI es atestiguada por Heródoto (5, 67, 1). El establecimiento de competiciones de rapsodas en el festival panatenaico de Atenas precisaba tanto que el trabajo de Homero fuese recitado íntegro y seguido como, presumiblemente, de un texto oficial como guía para actuar (regla atribuida a Hiparco hacia el final del s. VI, Ps. Plat., *Hiparco,* 228b, menos plausiblemente a Solón, Diόg. Laerc., 1, 57). Los textos escritos parecen haber proliferado desde entonces, esp. en Atenas, aunque la práctica de aprendérselos de memoria estaba todavía ampliamente difundida; por ello las citas eran todavía inexactas en el s. IV. El trabajo sistemático de bibliotecarios y eruditos de Alejandría y Pérgamo se intensificó desde el s. III en adelante para establecer un texto preciso y unánime. El más importante de los eruditos de Homero fue Aristarco de Samotracia (h. 215 - h. 145 a. C.), jefe de la Biblioteca de Alejandría. Basando sus teorías tanto en conjeturas como en el análisis de los textos más antiguos, extrajo ciertas repeticiones obvias y añadidos debidos a la elaboración aprendida o a los rapsodas, aclaró dudas en muchos otros versos y pasajes, así como dificultades debatidas de gramática y significado. Su texto se convirtió en modelo, hasta el punto de hacer desaparecer versiones «libres», conocidas por fragmentos de papiro, con muchos versos añadidos y claramente no homéricos. La popularidad de Homero en el período romano y la multiplicación de copias de su trabajo aseguraron su supervivencia a través de los principios de la Edad Media; con el renacer de los estudios clásicos en el s. IX d. C. se recogió mucho de la mejor crítica homérica, se hicieron extractos y se escribieron como escolios en lujosos y minúsculos códices. Estas ediciones formaron la base de los primeros textos impresos y, finalmente, de la vulgata moderna. Véase Kirk, *Songs,* 301-15.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** *Il.:* D. B. Monro, T. W. Allen, OCT, 3.ª ed., 1920. *Od.:* T. W. Allen, OCT, 2.ª ed., 1917. **Biografías:** T. W. Allen, OCT, 1912: con *Himnos,* Ciclo épico, etc. **Comentarios:** *Il.:* W. Leaf, 2 vols., Londres, 1899-1901. Libs. I-IV: G. S. Kirk, Cambridge, 1985; lib. XXIV: C. W. Macleod, Cambridge, 1982. Ver también M. M. Willcock, *A companion to the Iliad,* Chicago, 1976: breve comentario a la trad. de R. Lattimore. *Od.:* W. B. Stanford, 2 vols., 2.ª ed., Londres, 1959. Libs. I-IV: S. West, 5-8; J. B. Hainsworth, 9-12; A. Heubeck, 13-16; A. Hoekstra, Roma, 1981-4 (en italiano). **Escolios.** *Il.:* H. Erbse, Berlín, 1969-83. *Od.:* W. Dindorf, Oxford, 1855 (reed. Amsterdam, 1962).

TRADUCCIONES: *Il.:* A. Lang, W. Leaf, E. Myers, ed. rev., Londres, 1892; R. Lattimore, Chicago, 1951; R. Fitzgerald, Oxford, 1984. *Od.:* S. H. Butcher y A. Lang, Londres, 1921; R. Lattimore, Chicago, 1965; W. Shewring, Oxford, 1980. (Trads. españolas: En verso: *Il.:* F. Gutiérrez, Barcelona, Clásicos Planeta, 1982. *Od.:* J. M. Pabón, Madrid, Gredos, 1982. En prosa: L. Segalá, Madrid, SGEL, 1982.)

ESTUDIOS: 1) **Información:** H.-J. Mette, «Homer 1930-56», *Lustrum* I, 1956, 7 y sigs., cont. en vols. 2, 4, 5, 11, 15; A. Heubeck, *Gymnasium* 58, 1951, 362 y sigs., cont. en vols. 62, 63, 66, 71; A. Lesky, *A. A. H. G.* 6, 1953, 129 y sigs., cont. en vols. 8, 12, 13, 17, 18; F. M. Combellack, *C. W.* 49, 1955, 17 y sigs., 29 y sigs., 45 y sigs.; E. R. Dodds, L. R. Palmer, D. H. F. Gray en *FYAT,* cap. 1; J. B. Hainsworth, *G. y R.,* New Surveys in the Classics, III, 1969; J. Holoka, *C. W.* 66, 1973, 257-93; A. Heubeck, *Die homerische Frage,* Darmstadt, 1974; D. W. Packard y T. Meyers, *A bibliography of Homeric scholarship 1930-1970,* ed. preliminar, Malibú, Calif., 1974. 2) **Generales:** C. H. Whitman, *Homer and the heroic tradition,* Cambridge, Mass., 1958; W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk,* Stuttgart, 1959; G. S. Kirk, *The songs of Homer,* Cambridge, 1962, abrev. como *Homer and the Epic,* Cambridge, 1964; Lesky, cap. III; *idem,* «Homeros», *RE,* supl. XI, 1968, 687 y sigs.; C. R. Beye, *The Iliad, the Odyssey and the epic tradition,* Londres, 1968; (ed.) F. Codino, *La questione omerica,* Roma, 1976; M. I. Finley, *The world of Odysseus,* 2.ª ed., Londres, 1977. (Trad. esp.: *El mundo de Odiseo,* Buenos Aires, FCE, 1961.) J. Griffin, *Homer on life and death,* Oxford, 1980. (Trad. esp.: *Homero,* Alianza Editorial, 1980.) 3) **Ilíada:** W. Schadewaldt, *Iliasstudien,* 2.ª ed., Leipzig, 1943 (reed. Darmstadt, 1966); (ed.) P. Mazon, *Introduction à l'Iliade,* París, 1948; H. T. Wade-Gery, *The poet of the Iliad,* Cambridge, 1952; D. L. Page, *History and the Homeric Iliad,* Berkeley, 1959; K. Reinhardt, *Die Ilias und ihr Dichter,* Göttingen, 1961; J. M. Redfield, *Nature and culture in the Iliad,* Chicago, 1975; H. van Thiel, *Iliaden und Ilias,* Basilea y Stuttgart, 1982. 4) **Odisea:** W. B. Stanford, *The Ulysses theme,* Oxford, 1954; D. L. Page, *The Homeric Odyssey,* Oxford, 1955; B. Fenik, *Studies in the Odyssey,* Wiesbaden, 1974; N. Austin, *Archery at the dark of the moon,* Berkeley, 1975; E. Delebecque, *Construction de l'Odyssée,* París, 1980. 5) **Lengua, fórmulas, tradición oral:** W. Arendt, *Die typischen Szenen bei Homer,* Berlín, 1933; M. Leumann, *Homerische Wörter,* Basilea, 1950; P. Chantraine, *Grammaire homérique,* 2 vols., París, 1953-8; A. B. Lord, *The singer of tales,* Cambridge, Mass., 1960; B. Fenik, *Typical battle scenes in the Iliad,* Wiesbaden, 1968; J. B. Hainsworth, *The flexibility of the Homeric formula,* Oxford, 1968; A. Hoekstra, *Homeric modifications of formulaic prototypes,* Amsterdam, 1969; D. Lohmann, *Die Komposition der Reden in der Ilias,* Berlín, 1970; (ed.) A. Parry, *The making of Homeric verse,* Oxford, 1971 (contiene todo lo escrito por Milman Parry, con un informe introductorio del ed.); G. P. Shipp, *Studies in the language of Homer,* 2.ª ed., Cambridge, 1972; M. N. Nagler, *Spontaneity and tradition; a study in the oral art of Homer,* Berkeley, 1974; G. S. Kirk, *Homer and the oral tradition,* Cambridge, 1976; C. Moulton, *Similes in the Homeric poems,* en «Hypomnemata», XLIX, Göttingen, 1977; (ed.) J. Latacz, *Homer: Tradition und Neuerung,* «Wege der Forschung», CDLXIII, Darmstadt, 1979; G. C. Horrocks, *Space and time in Homer,* Nueva York, 1981. 6) **Arqueología, historia:** H. L. Lorimer, *Homer and the monuments,* Londres, 1950; A. J. B. Wace y F. H. Stubbings, *A companion to Homer,* Londres, 1962; E. T. Vermeule, *Greece in the bronze age,* Chicago, 1965; (eds.) F. Matz y H.-G. Buchholz,

Archeologica Homerica, Göttingen, 1967 (serie de monografías); G. S. Kirk, «The Homeric poems as history», *CAH,* II, 2, 1975, 820-50. L. Gil y otros, *Introducción a Homero,* Madrid, Guadarrama, 1963. 7) **Transmisión:** G. M. Bolling, *The external evidence for interpolation in Homer,* Oxford, 1925 (reed. 1968); H. Erbse, *Beiträge zur Überlieferung der Iliasscholien,* Munich, 1960; R. A. Pack, *Greek and Latin literary texts from Graeco-Roman Egypt,* 2.ª ed., Ann Arbor, 1965; S. West, *The Ptolemaic Papyri of Homer,* Colonia, 1967; M. J. Apthorp, *The manuscript evidence for interpolation in Homer,* Heidelberg, 1980.

LÉXICOS: H. Ebeling, 2 vols., Leipzig, 1880-5 (reed. Hildesheim, 1963); *(Il.)* G. L. Prendergast; *(Od.)* H. Dunbar, ambas rev. B. Marzullo, Hildesheim, 1962.

HESÍODO

VIDA

Hijo de un nativo de Cime en Asia Menor que emigró a Ascra en Beocia *(T. D.,* 633-40). Enfrentado a su hermano Perses por razones de patrimonio (si lo que afirma en *T. D.,* esp. en 34-9, es creíble). Ganó el concurso de poesía en los juegos funerarios de Anfidamante en Calcis de Eubea *(T. D.,* 651-9). En la Antigüedad los eruditos discrepaban sobre la cronología relativa entre Homero y Hesíodo. (Evidencia en las *Vidas:* véase *infra.)* La fecha de nacimiento de Hesíodo es todavía controvertida: Anfidamante murió en la Guerra Lelantina (Plut., *Mor.,* 153 y sig.), que muchos eruditos fechan a finales del siglo VIII (ver J. N. Coldstream, *Geometric Greece,* Londres, 1977, 200-1), pero otros en el VII (ver R. C. M. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns,* Cambridge, 1982, 94-8). Para una información completa, véase M. L. West, *Hesiod, Theogony,* Oxford, 1966, 40-8; G. P. Edwards, *The language of Hesiod in its traditional context,* Oxford, 1971, 199-206. Según relatos legendarios que circulaban en la Antigüedad, Hesíodo era pariente de Homero, era padre de Estesícoro, compitió contra Homero y le venció en el concurso de poesía, y finalmente fue asesinado en Lócride. Más tarde sus restos fueron trasladados a Orcómeno, donde se construyó una tumba para él en el ágora (contado por Pausanias, 9, 38, 3). Para *Vidas* y testimonios y para el texto de (= *Certamen Homeri et Hesiodi),* ver U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Vitae Homeri et Hesiodi,* «Kleine Texte», CXXXVII, Bonn, 1916. (Textos de *Vidas* también en F. Solmsen, OCT de Hesíodo, 1970, texto y traducción de *Certamen* en H. G. Evelyn-White, *Hesiod,* Loeb, 1914.) Sobre las leyendas, ver R. Scodel, *G. R. B. S.,* 21, 1980, 301-20; M. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets,* Londres, 1981, cap. I. Sobre *Certamen:* M. L. West, *C. Q.,* n. s. 17, 1967, 433-50; N. J. Richardson, *C. Q.,* n. s. 31, 1981, 1-10.

OBRAS

1) **Conservadas:** *Teogonía, Los trabajos y los días,* y el *Escudo (Scutum,* 'Ασπίς). Sólo *Teog.* y *T. D.* están consideradas como auténticas. Sobre el *Escudo,* ver R. M. Cook, *C. Q.,* 31, 1937, 204-14. 2) **Fragmentos:** *Catálogo de las mujeres o Eeas* (una continuación posterior de *Teog.* en cinco libros), *Grandes Eeas, Bodas de Ceix, Melam-*

podia, Descenso de Pirítoo, Dáctilos ideos, Los Preceptos de Quirón, Grandes trabajos, Astronomía, Egimio (también atribuída a Cércope de Mileto), *El horno* o Κεραμεῖς. *La Ornitomantea* y Ἐπικήδειον εἰς Βάτραχον (un lamento de enamorado por un tal Bátraco) parecen estar completamente perdidas. No se cree que ninguna de estas obras sea auténtica; para otros fragmentos dudosos o espurios, ver R. Merkelbach y M. L. West, *Fragmenta Hesiodea*, Oxford, 1967, 171-90.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** 1) Texto íntegro. A. Rzach, ed. maior, Leipzig, 1902, ed. minor, 3.ª ed., BT, 1913; F. Solmsen, *Teog., T. D., Escudo*, R. Merkelbach y M. L. West, *Fragmenta selecta*, OCT, 1970. 2) *Teog., T. D., Escudo:* P. Mazon, Budé, 1928. 3) *Teogonía:* F. Jacoby, Berlín, 1930. 4) *Los trabajos y los días:* A. Colonna, Milán, 1959. 5) Fragmentos. R. Merkelbach, *Die Hesiodfragmente auf Papyrus*, Leipzig, 1957, con notas; R. Merkelbach y M. L. West, *Fragmenta Hesiodea*, Oxford, 1967; (eds.) P. J. Parsons, P. J. Sijpesteijn y K. A. Worp, *Papyri, Greek and Egyptian, in honour of E. G. Turner*, Londres, 1981 = *P. Leiden*, inv. 502-9 *(Catálogo)*. **Comentarios:** 1) *Teogonía:* W. Aly, Heidelberg, 1913; M. L. West, Oxford, 1966. 2) *Los trabajos y los días:* P. Waltz, Bruselas, 1909, con trad.; P. Mazon, París, 1914; U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlín, 1928, reed. 1962 de *Trabajos* solamente; T. A. Sinclair, Londres, 1932, reed. Hildesheim, 1966; M. L. West, Oxford, 1978. 3) El *Escudo:* C. F. Russo, 2.ª ed., Florencia, 1965, con traducción. 4) *Catálogo:* A. Traversa, Nápoles, 1951. **Escolios:** *Teog.:* L. di Gregorio, Milán, 1975. *T. D.:* A. Pertusi, Milán, 1955. **Escolios bizantinos:** T. Gaisford, *Poetae minores Graeci*, Oxford, 1814, Leipzig, 1823.

TRADUCCIONES: 1) **Prosa:** A. W. Mair, Oxford, 1908; H. G. Evelyn-White, Loeb, 1914, rev. 1920, 1936; W. Marg, Zurich y Stuttgart, 1970, con notas; D. Wender, Harmondsworth, 1973 *(Teog.* y *T. D.)*. 2) **Verso:** R. Lattimore, Ann Arbor, 1959. (Trad. esp.: *Obras y fragmentos*, A. Pérez Jiménez - A. Martínez Díez, B. C. Gredos, 1983, y M.ª Angeles Sánchez, Ed. Alianza, L. B.)

ESTUDIOS: 1) **Generales:** P. Waltz, *Hésiode et son poème morale*, París, 1906; A. R. Burn, *The World of Hesiod*, Londres, 1936; F. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus*, Estudio de Cornell en *Class. Phil.* XXX, Ithaca, N. Y., 1949; H. Diller, «Die dichterische Form von Hesiods Erga», *Abh. Akad. Mainz*, 2, 1962; H. Fränkel, *Early Greek poetry and philosophy*, Nueva York y Londres, 1975 = *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, cap. III, 2.ª ed., Munich, 1962; *Entretiens VII: Hésiode et son influence*, Fondation Hardt, Ginebra, 1962; M. Detienne, *Crise agraire et attitude religieuse chez Hésiode*, Col. Latomus, LXVIII, Bruselas, 1963; W. Nicolai, *Hesiods Erga: Beobachtungen zum Aufbau*, Heidelberg, 1964; E. Will, «Hésiode: crise agraire? Ou recul de l'aristocratie?», *R. E. G.*, 78, 1965, 542-56; P. Walcot, *Hesiod and the Near East*, Cardiff, 1966; (ed.) E. Heitsch, *Hesiod*, «Wege der Forschung», XLIV, Darmstadt, 1967; J. Blusch, *Formen und Inhalt von Hesiods individuellem Denken*, Bonn, 1970; L. Bona Quaglia, *Gli Erga di Esiodo*, Turín, 1973; J.-P. Vernant, «The myth of Prometheus in Hesiod», en *Myth and society in ancient Greece*, tr. J. Lloyd, Brighton, 1980 = *Mythe et société en Grèce ancienne*, París, 1974; P. Pucci, *Hesiod and the language of poetry*, Baltimore, 1977; M. Griffith, «Personality in Hesiod», *Classical Antiquity*, 2, 1983, 37-65. Sobre fragmentos hesiódicos: J. Schwartz, *Pseudo-Hesiodeia: recherches*

sur la composition, la diffusion et la disparition anciennes d'œuvres attribuées à Hésiode, Leiden, 1960; I. Löffler, *Die Melampodie*, Meisenheim am Glan, 1963. 2) **Lenguaje y estilo:** I. Sellschopp, *Stilistische Untersuchungen zu Hesiod*, Hamburgo, 1934, reed. Darmstadt, 1967; H. Troxler, *Sprache und Wortschatz Hesiods*, Zurich, 1964; G. P. Edwards, *The language of Hesiod in its traditional context*, Philol. Soc. Publ., XXII, Oxford, 1971; B. Peabody, *The winged word*, Albany, 1975, revisada por J. B. Hainsworth, *C. R.*, 28, 1978, 207-8; R. C. M. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns*, Cambridge, 1982. 3) **Texto:** N. A. Livadaras, Ἱστορία τῆς παραδόσεως τοῦ κειμένου τοῦ Ἡσιόδου, Atenas, 1963, revisado por M. L. West, *Gnomon*, 37, 1965, 650-5; M. L. West, «The medieval and Renaissance manuscripts of Hesiod's *Theogony*», *C. Q.*, n. s. 14, 1964, 165-89; *idem*, «The medieval manuscripts of the *Works and Days*», *C. Q.*, n. s. 24, 1974, 161-85.

LÉXICOS: J. Paulson, *Index Hesiodeus*, Lund, 1890, reed. Hildesheim, 1962; M. Hofinger, *Lexicon Hesiodeum cum indice inverso*, Leiden, 1973-8; W. W. Minton, *Concordance to the Hesiodic corpus*, Leiden, 1976; J. R. Tebben, *Hesiod-Konkordanz: a computer concordance to Hesiod*, Hildesheim, 1977.

EL CICLO ÉPICO

Muchos poemas épicos fueron compuestos en el período arcaico además de la *Ilíada* y la *Odisea* y la obra de Hesíodo; en fecha desconocida fueron agrupados en un «ciclo» con el orden siguiente (con nombres de poetas a los que se atribuyen): 1) *Teogonía*. 2) La *Titanomaquia:* Arctino de Mileto o Eumelo de Corinto. 3) Epopeyas tebanas: *Edipodia:* Cinetón de Lacedemonia; *Tebaida:* Homero; los *Epígonos:* Homero («Antímaco» en escolios sobre la *Paz* de Ar., 1270). 4) Ciclo troyano. *Cantos ciprios* (2 libs.): Homero, Estásino de Chipre o Hegésino de Salamina (en Chipre); la *Ilíada;* la *Etiópida* (5 libs.): Arctino; la *Ilíada menor* (4 libs.): Lesques de Mitilene o Pirra, Testórides de Focea, Cinetón, Diodoro de Eritrea, Homero; *Iliupersis* (2 libs.): Arctino o Lesques; los *Nostoi* (5 libs.): Agias o Hegias de Trecén, Eumelo (?); *Odisea; Telegonía* (2 libs.): Eugamón de Cirene. Sobreviven muy pocos fragmentos; el ciclo troyano está más documentado que el resto porque la *Crestomatía* de Proclo conserva sumarios de sus contenidos.

Otras epopeyas no incluidas en el ciclo: 1) *Corintiaca* (incl. las leyendas de los Argonautas): Eumelo de Corinto, s. VIII. 2) Epopeyas de Heracles: *La Toma de Ecalia:* Homero o Creófilo de Samos; *Heraclea:* Paniasis de Halicarnaso, siglo v. Mayor información, Rzach, al comienzo de *Estudios, infra*, y Lesky, 79-84.

Epopeya satírica: Solamente se conserva un ejemplo de este género, y es la pseudohomérica *Batracomiomaquia (Guerra entre ranas y ratones);* para otros títulos, ver Suda *s. v.* Ὅμηρος, 45, 103.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: *EGF;* T. W. Allen, *Homeri opera*, V, OCT, 1912 (rev. 1946); E. Bethe, *Homer, Dichtung und Saga*, II-III, Leipzig, 1922. Solamente Proclo: A. Severyns, *Re-*

cherches sur la Chrestomathie de Proclus, IV, Lieja, 1963. *Batracomiomaquia:* H. Ahlborn, Berlín, 1968, con trad. Paniasis: V. J. Matthews, *Mnemosyne,* supl. XXXIII, 1974, con coment.).

TRADUCCIONES: H. G. Evelyn-White, Loeb, 1914, rev. 1920, 1936 (con Hesíodo).

ESTUDIOS: A. Rzach, *RE,* VIII, 1913, 2146-82 («Homeridai»), y XI, 1922, 2347-435 («Kyklos»); E. Bethe, *Homer, Dichtung und Saga,* II-III, Leipzig, 1922-7; W. Kullmann, *Die Quellen der Ilias, Hermes,* Einzelschriften, XIV, 1960; A. Severyns, *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque,* París y Lieja, 1928; *idem, Recherches sur la Chrestomathie de Proclus,* IV, Lieja, 1963; G. L. Huxley, *Greek epic poetry,* Londres, 1969; M. L. West, «Greek poetry 2000-700 B. C.», *C. Q.,* n. s. 23, 1973, 179-92; J. Griffin, «The Epic Cycle and the uniqueness of Homer», *J. H. S.,* 97, 1977, 39-53; W. Burkert, «Seven against Thebes: an oral tradition between Babylonian magic and Greek literature», en (eds.) C. Brillante, M. Cantilena, C. O. Pavese, *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale,* Padua, 1981, 29-51; R. C. M. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns,* Cambridge, 1982. *Batracomiomaquia:* H. Wölke, *Untersuchungen zur Batrachomyomachia,* Meisenheim am Glan, 1978. *Fragmentos de épica griega arcaica,* trad., int. y notas de A. Bernabé, B. C. G., Madrid, Gredos, 1979.

LOS «HIMNOS HOMÉRICOS»

En algún momento de la Antigüedad todos los himnos redactados en hexámetros no asociados a otros famosos rapsodas fueron reunidos con aquellos himnos específica, pero erróneamente, atribuidos a Homero para formar la colección de treinta y tres «Himnos homéricos». Los cuatro más largos (a Deméter, Apolo, Hermes y Afrodita, entre 293 y 580 versos) probablemente datan de entre los años 650 y 400 a. C.; el resto (entre tres y cincuenta y nueve versos) parecen ser más modernos. La más antigua referencia es de Tuc., 3, 104, citando el *Himno a Apolo,* 145-50.

BIBLIOGRAFÍA

(Véase Richardson en *Comentarios, infra,* 86-92, y Janko, 1982, en *Estudios, infra,* 280-96.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** T. W. Allen, *Homeri opera,* V, OCT, 1912; J. Humbert (Budé, 1936). **Comentarios:** A. Gemoll, Leipzig, 1895; T. W. Allen, W. R. Halliday, E. E. Sikes, Oxford, 1936, ed. anterior de Allen y Sikes, Londres y Nueva York, 1904, todavía válido esp. para *Himno a Apolo;* F. Càssola, Milán, 1975, con traducción al italiano; A. N. Athanassakis, Baltimore, 1976, con trad. *Himno a Afrodita:* P. Smith, *Nursling of mortality. A study of the Homeric Hymn to Aphrodite,* Frankfurt, Berna y Cirencester, 1981. *Himno a Deméter:* N. J. Richardson, Oxford, 1974. *Himno a Hermes:* L. Radermacher. *S. A. W. W.,* 213, 1931, 1-264; L. Kahn, París, 1978 (trad. al francés y coment., sin texto).

TRADUCCIONES: H. G. Evelyn-White, Loeb, 1914 (rev. 1920, 1936, con Hesíodo; trad. esp. de A. Bernabé, *Himnos homéricos. La «Batracomiomaquia»,* Madrid, Gredos).

ESTUDIOS: O. Zumbach, *Neuerungen in der Sprache der homerischen Hymnen,* Zurich, 1955; E. Heitsch, *Aphroditehymnos, Aeneas und Homer: sprachliche Untersuchungen zum Homerproblem,* «Hypomnemata», XV, Göttingen, 1965; A. Hoekstra, *The sub-epic stage of the formulaic tradition,* Amsterdam, 1969; L. H. Lenz, *Der homerische Aphroditehymnus und die Aristie des Aineias in der Ilias,* Bonn, 1975; K. Förstel, *Untersuchungen zum homerischen Apollonhymnos,* Bochum, 1979; (eds.) C. Brillante, M. Cantilena, C. O. Pavese, *I poemi rapsodici non omerici e la tradizione orale,* Padua, 1981; R. C. M. Janko, *Homer, Hesiod and the Hymns,* Cambridge, 1982.

ELEGÍA Y YAMBO

TRABAJOS GENERALES

Adrados, F. R., *Orígenes de la lírica griega,* Madrid, 1976.
Bowra, C. M., *Early Greek elegists,* Londres, 1938, reed. Cambridge, 1960.
Burn, A. R., *The lyric age of Greece,* Londres, 1960.
Campbell, D. A., *The golden lyre: the themes of the Greek lyric poets,* Londres, 1983.
Degani, E., *Poeti greci giambici ed elegiaci,* Milán, 1977.
Fatouros, G.,. *Index verborum zur frühgriechischen Lyrik,* Heidelberg, 1966.
Fränkel, H., *Early Greek poetry and philosophy,* trad. M. Hadas y J. Willis, Nueva York y Londres, 1975.
West, M. L., *Studies in Greek elegy and iambus,* Berlín y Nueva York, 1974.

ARQUÍLOCO

VIDA

(Los testimonios están enumerados como en Tarditi en *Textos, infra.)* Nacido en Paros, hijo de Telesicles (T 2), de quien generalmente se piensa llevó una colonia de Paros a Tasos (T 116, pero ver A. J. Graham *(B. S. A.,* 73, 1978, 72-86), que argumenta que Telesicles podría no haber hecho más que contar el oráculo que daba las órdenes para la fundación; la colonización pudo ser tan tarde como en 650. Según Critias (T 46), la madre de Arquíloco era una esclava, Enipo, pero esta teoría es dudosa para muchos estudiosos. Su abuelo (?) Telis tuvo probablemente algo que ver en el traslado a Tasos del culto a Deméter (T 121). Los vínculos de Arquíloco con Tasos, frecuentemente mencionados en su poesía, salen a la luz en T 1, una inscripción del siglo VII que conmemora a su amigo Glauco, hijo de Leptines (comp. p. ej. frs. 96, 105, 131). Vio acciones militares (si bien no está claro que fuera como soldado mercenario) y fue muerto en combate por un habitante de Naxos llamado Calondas (T 141). La mayoría de los estudiosos fechan su muerte en la primera mitad del siglo VII: ver F. Jacoby, *C. Q.,* 35, 1941, 97-109. (Fr. 19 habla de Giges, rey de Lidia h. 687-652; en fr. 20 las «revueltas de los magnesios» se asocian normalmente con la destrucción de Magnesia al final de los 650; el eclipse total de sol mencionado en fr. 122 es probablemente el del año 648.) Arquíloco fue famoso en la Antigüedad por su forma de vida

turbulenta y sus ataques a los demás. Su pelea más notoria fue contra Licambes por su hija Neobule (frs. 30-87, 172-81, 196A). Se supone que los poemas de A. condujeron a Licambes y a su hija Neobule al suicidio (testimonios en *IEG*, I, 15 y 63 y sig.). Véase M. L. West, *Studies in Greek elegy and iambus*, Berlín y Nueva York, 1974, 25-8, para una visión escéptica de la historia completa. A. logró una reputación póstuma sobresaliente (testimonios en Tarditi, 232-8; argumentos en H. D. Rankin, *Archilochus of Paros*, Park-Ridge, N. J., 1978, cap. 1, y M. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets*, Londres, 1981, 25-31) y fue venerado como un héroe en Paros; un altar (el Arquiloqueon) fue construido en su honor por Mnesiepes en el siglo III a. C., con una larga inscripción relatando leyendas sobre A. (T 4). En el siglo I a. C., Sóstenes erigió otra inscripción más dando detalles (basados en la obra de Demeas) de los hechos y escritos de A. (T 5).

OBRAS

Poemas cortos en variedad de metros: elegías, trimetros yámbicos, tetrámetros trocaicos, y «epodos», combinaciones de estrofas de versos cortos y largos, generalmente un hexámetro o un tetrámetro yámbico seguidos de un dactílico más corto o un colon yámbico (ver Apéndice métrico). Los fragmentos se han visto aumentados en años recientes por los hallazgos de papiros, pero deben de representar todavía una pequeña proporción de la obra total de Arquíloco.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver Treu en *Comentarios, infra,* 142-9; D. E. Gerber, *C. W., 61, 1967/8*, 274-8, y 70, 1976/7, 84-91.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** Diehl, 1, 3, 3.ª ed., 1952; G. Tarditi, Roma, 1968, con trad., *IEG*, I, 1-108. El fragmento de Colonia *(P. Col.,* inv. 7511 = fr. 196A West): R. Merkelbach y M. L. West, *Z. P. E.*, 14, 1974, 97-113; D. L. Page, *SLG*, s478, con revisión de R. Führer, *G. G. A.*, 229, 1977, 35-44. **Comentarios:** T. Hudson-Williams, *Early Greek elegy*, Cardiff, 1926; F. Lasserre, con trad. y notas de A. Bonnard, Budé, 1958; M. Treu, Munich, 1959 (con trad.). Fragmentos seleccionados: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry*, Londres, 1967 (reed. Bristol, 1982); D. E. Gerber, *Euterpe*, Amsterdam, 1970.

TRADUCCIONES: 1) **Prosa:** J. M. Edmonds, *Elegy and iambus*, II, Loeb, 1931. 2) **Verso:** R. Lattimore, *Greek lyrics*, 2.ª ed., Chicago, 1960; M. Ayrton, Londres, 1977; G. Davenport, *Archilochos Sappho Alkman*, Berkeley y Los Ángeles, 1980. Yámbicos solamente: Z. Franyó, B. Snell, H. Maehler, *Frühgriechische Lyriker*, II, Berlín, 1972; fr. 196A: M. Robertson en H. Lloyd-Jones, *Females of the species*, Londres, 1975, 101. Trads. esp.: F. R. Adrados, *Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, B. C. Gredos, 1981; id., *Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, 2 vols., Barcelona, 1956-59, Juan Ferraté, *Líricos Griegos Arcaicos* (inc. Alceo, Safo, Anacreonte, Alcmán, Estesícoro, Íbico y otros), Barcelona, 1967; C. García Gual, *Antología de la poesía griega arcaica*, Alianza, 1980.

ESTUDIOS: F. Lasserre, *Les épodes d'Archiloque*, París, 1950; *Entretiens X: Archiloque*, Fondation Hardt, Ginebra, 1964; M. L. West, *Studies in Greek elegy and iambus*, Berlín y Nueva York, 1974; H. D. Rankin, *Archilochus of Paros*, Park Ridge, N. J.,

1978 (con revisión por M. L. West, *C. R.*, n. s., 29, 1979, 137; B. Seidensticker, «Archilochus and Odysseus», *G. R. B. S.*, 19, 1978, 5-22; A. P. Burnett, *Three archaic poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho,* Londres, 1983. Sobre el fr. 196A: R. Melkerbach, *Z. P. E.*, 16, 1975, 220-2; M. L. West, *Z. P. E.*, 16, 1975, 217-19, y 26, 1977, 44-8. Debate en *Museum criticum,* 8/9, 1973/4, 1-106, ed. B. Marzullo; *Poetica,* 6, 1974, 468-512 (H. Flashar, T. Gelzer, L. Koenen, K. Maurer, W. Theiler, M. L. West); *Arethusa,* 9, 2, 1976 (J. Van Sickle, D. A. Campbell, J. Henderson, M. R. Lefkowitz, G. Nagy, L. A. Rossi); *Rh. M.*, 119, 1976, 97-126 (M. Treu), 242-66 (F. Stoessl), 289-310 (W. Rösler).

CALINO

VIDA

Nacido en Éfeso, trabajó a mediados del siglo VII: según Estrabón (14, 1, 40; 13, 4, 8), Calino mencionó la guerra entre Magnesia y Éfeso (fr. 3; Magnesia fue destruida a finales de los 650) y la caída de Sardes en 652 (fr. 5).

OBRAS

De sus elegías sólo quedan un fragmento importante (fr. 1 = veintiún versos) y unos pocos retazos. Para bibliografía, ver pág. 785, en Mimnermo.

TIRTEO

VIDA

Hijo de Arquémbroto, vivió en Esparta en tiempos de la Segunda Guerra Mesenia (a mediados del siglo VII a. C.). La Suda da su *floruit* en 640-637. Probablemente laconio a pesar de la historia mencionada por primera vez en Platón *(Leyes,* 1, 629a) de que era de origen ateniense (testimonios en Gentili y Prato en *Textos, infra,* núms. 43-64). Según Estrabón (8, 4, 10), Tirteo se describió a sí mismo dirigiendo a los espartanos como general (cf. Ateneo, 14, 630 y sig., citando a Filócoro), pero esto podría estar basado en un error de interpretación (ver Schmid-Stählin, I, 1, 358, n. 2).

OBRAS

Según la Suda, escribió «una constitución [o 'gobierno'] para los espartanos, exhortaciones en elegíacos, y cantos bélicos, en cinco libros». Los fragmentos que se conservan están todos en elegíacos: los frs. 1-4 vienen de un poema titulado *Eunomía,* «Buen gobierno», sobre la constitución de Esparta; el resto versa principalmente sobre la virtud militar. No hay evidencia de que *PMG,* 856 y 857 (cantos populares basados en motivos militares), fueran compuestos por T. Para bibliografía, ver más adelante en Mimnermo.

MIMNERMO

VIDA

Nacido en Colofón (Estrabón, 14, 1, 4); natural de Esmirna según Pausanias (9, 29, 4), pero esto podría ser una conclusión errónea a partir del fr. 9, 3-6. Trabajó a finales de la segunda mitad del s. VII a. C. (la Suda fecha en 632-629 su época creadora). Ver M. L. West, *Studies in Greek elegy and iambus,* Berlín y Nueva York, 1974, 72-4. Testimonios en Gentili y Prato en «Textos», *infra.*

OBRAS

Escribió o dos libros (Porf. sobre Hor., *Epist.*, 2, 2, 101) o 'muchos' (Suda): colecciones de elegíacos incluyendo un largo poema llamado *Nanno* y una *Esmirneida* sobre la batalla de Esmirna y los lidios bajo Giges. Testimonios sobre estos poemas en *IEG,* II, 81-2; la mayoría de los fragmentos que sobreviven están sacados de citas de autores posteriores: Mimnermo fue muy admirado en la Antigüedad. Algunos fragmentos de yámbicos que se le atribuyen son dudosos (frs. 24-6).

BIBLIOGRAFÍA

(Ver D. E. Gerber, *G. W.*, 61, 1967/8, 265-71, y 70, 1976/7, 72-8; Gentili y Prato en *Textos, infra,* XIV-XXXI.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** Diehl, I, 1, 3.ª ed., 1949; *IEG,* II, 47-50, 81-90, 149-63; B. Gentili y C. Prato, *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta,* BT, 1979, 1-61. **Comentarios:** T. Hudson-Williams, *Early Greek elegy,* Cardiff, 1926; J. Defradas, *Les élégiaques grecs,* París, 1962. Fragmentos seleccionados: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry,* Londres, 1967, reed. Bristol, 1982; D. E. Gerber, *Euterpe,* Amsterdam, 1970. Tirteo: C. Prato, Roma, 1968.

TRADUCCIONES: 1) **Prosa:** J. M. Edmonds, *Elegy and iambus,* I, Loeb, 1931. 2) **Verso:** R. Lattimore, *Greek lyrics,* 2.ª ed., Chicago, 1960. Texto con traducción al alemán: Z. Franyó, B. Snell, H. Maehler, *Frühgriechische Lyriker,* I, Berlín, 1971.

ESTUDIOS: C. M. Bowra, *Early Greek elegists,* Londres, 1938, reed. Cambridge, 1960; K. J. Dover, «The poetry of Archilochos», en *Entretiens, X: Archiloque,* Fondation Hardt, Ginebra, 1964, 188-95; H. Fränkel, *Early Greek poetry and philosophy,* Nueva York y Londres, 1975, cap. IV; M. L. West, *Studies in Greek elegy and iambus,* Berlín y Nueva York, 1974; E. Degani, *Poeti greci giambici ed elegiaci,* Milán, 1977. Mimnermo: S. Szádeczky-Kardoss, *RE,* supl. XI, 1968, 935-51.

TEOGNIS

VIDA

Especialistas tardíos (Suda, etc.) fechan su apogeo en varios momentos del período 552-541 a. C. Si era un ciudadano de la Mégara continental, los levantamientos sociales

reflejados en sus poemas podrían haber sido los que siguieron al derrocamiento del tirano Teágenes en esa ciudad: esto localizaría su obra en la primera parte de finales del siglo VI a. C. Pero no es seguro: West, por ejemplo (en *Studies*, 1974, *infra*), piensa en los desórdenes que precedieron al establecimiento de la tiranía de Teágenes, es decir, la segunda mitad del siglo VI. Según Platón (*Leyes*, 630a) era oriundo de la Mégara siciliana. Un escoliasta se refiere a la controversia tan larga y se pregunta en este pasaje: «¿No podría haber nacido en esta Mégara (refiriéndose a la continental) y luego haberse ido a Sicilia... y convertirse en un habitante de la Mégara siciliana?» La mayoría de los eruditos modernos han considerado razonable esta sugerencia.

OBRAS

En los mss. hay unos 700 dísticos elegíacos atribuidos a Teognis. Están incluidos, sin embargo, versos de otros poetas (Solón, Mimnermo, Tirteo, (?) Eveno), repeticiones y semirepeticiones, y un pasaje que narra hechos posteriores a la fecha probable de T. Ver págs. 155 y sigs.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver D. E. Gerber, *C. W.*, 61, 1967/8, 272-4, y 70, 1976/7, 80-4.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** Harrison, 1902, en *Estudios, infra;* D. Young, 2.ª ed., B. T., 1771; M. L. West, *IEG*, I, 172-241; idem, *Theognidis et Phocylidis fragmenta*, Berlín, 1978. **Comentarios:** T. Hudson-Williams, Londres, 1910; J. Carrière, 2.ª ed., Budé, 1948. Lib. 1: B. A. van Groningen, Amsterdam, 1966. Fragmentos seleccionados: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry*, Londres, 1967, reed. Bristol, 1982; D. E. Gerber, *Euterpe*, Amsterdam, 1970.

TRADUCCIONES: 1) **Prosa:** J. M. Edmonds, *Elegy and iambus*, I, Loeb, 1931. 2) **Verso:** R. Lattimore, *Greek lyrics*, 2.ª ed., Chicago, 1960 (selecciones breves).

ESTUDIOS: E. Harrison, *Studies in Theognis*, Cambridge, 1902 (incl. texto); A. Peretti, *Teognide nella tradizione gnomologica*, Pisa, 1953; A. Garzya, *Teognide: Elegie*, Florencia, 1958; A. R. Burn, *The lyric age of Greece*, Londres, 1960, 247-64; M. L. West, *Studies in Greek elegy and iambus*, Berlín y Nueva York, 1974, 40-71, 149-67; H. Fränkel, *Early Greek poetry and philosophy*, Nueva York y Londres, 1975, 401-25.

SOLÓN

VIDA

N. hacia 640 a. C., hijo de Execéstides. Destacó en la guerra de Atenas con Mégara por la posesión de Salamina, y fue arconte principal de Atenas en 594/593. Se supone que viajó por mar durante diez años después de sus reformas, retornando a Atenas y muriendo algún tiempo después de la usurpación de Pisístrato en 561. Ya se había convertido en una figura casi mítica en el s. v a. C. Su encuentro con Creso de

Lidia, una de las más relevantes *Historias* de Heródoto (1, 29-33), no es aceptado como histórico por motivos puramente cronológicos. La *Vida* de Plutarco conserva la tradición anecdótica, y la *Constitución de los atenienses* (5-12) de Aristóteles da una visión de la política de Solón y sus reformas económicas contempladas cuatro siglos más tarde. (También es la fuente de los fragmentos más importantes relacionados con su arcontazgo.) Ver I. M. Linforth, *Solon the Athenian,* Berkeley, Calif., 1919, con textos, traducción y comentarios de obras; K. Freeman, *The life and work of Solon,* Londres, 1926 (con trad.); W. J. Woodhouse, *Solon the liberator,* Oxford, 1938; A. Masaracchia, *Solone,* Florencia, 1958; A. Martino, *Solone. Testimonianze sulla vita e l'opera,* Roma, 1968 (colección completa de antiguas fuentes); Gentili y Prato en *Textos, infra,* 61-92 (fuentes seleccionadas).

OBRAS

Según Dióg. Laerc., 1, 61, Solón escribió 5.000 versos elegíacos y también yambos y epodos: sobreviven 219 versos elegíacos, unos 20 tetrámetros trocaicos y unos 47 trímetros yámbicos. El poema conservado más largo es el fr. 13 (75 versos elegíacos).

BIBLIOGRAFÍA

(Ver D. E. Gerber, *C. W.*, 61, 1967/8, 269, y 70, 1976/7, 78-80; también las obras en *Vida, supra,* y Gentili y Prato en *Textos, infra,* XXXI-XXXVII.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** *IEG,* 119-45; B. Gentili y C. Prato, *Poetarum elegiacorum testimonia et fragmenta,* BT, 1979, 93-126. **Comentarios:** W. Jaeger, *Solons Eunomie, Sitz. Preuss. Ak. Wiss.*, phil.-hist. Klasse, 1926; L. Massa Positano, *L'elegia di Solone alle Muse,* Nápoles, 1947. Fragmentos seleccionados: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry,* Londres, 1967, reed. Bristol, 1982; D. E. Gerber, *Euterpe,* Amsterdam, 1970.

TRADUCCIONES: 1) **Prosa:** J. M. Edmonds, *Greek elegy and iambus,* I, Loeb, 1931. 2) **Verso:** R. Lattimore, *Greek lyrics,* 2.ª ed., Chicago, 1960.

ESTUDIOS: R. Lattimore, «The first elegy of Solon», *A. J. Ph.*, 68, 1947, 161 y sigs.; H. Fränkel, *Early Greek poetry and philosophy,* Nueva York y Londres, 1975, 217-37.

SEMÓNIDES

VIDA

Natural de Samos; guió una colonia a Amorgos (Suda, IV, 363, 1, y IV, 360, 7: ref. posteriores en la introducción a Simias de Rodas, que contiene material relevante para S.). Fechado generalmente a mediados o finales del s. VII a. C.; para más datos, ver Lloyd-Jones en *Comentarios, infra,* 15-16. Su nombre se escribió como Simónides en las fuentes antiguas, pero Querobosco *(Et. Magn.*, 713, 17c) lo deletrea correctamente.

OBRAS

Por lo menos dos libros de yambos, así como una «arqueología [es decir, historia] de los habitantes de Samos», y una elegía en dos libros (Suda): los dos últimos podrían ser idénticos. Algunos fragmentos atribuidos a Simónides de Ceos podrían ser de Semónides. (Ver *IEG,* II, 112.) Aparte de los frs. 1 y 7, muy poco queda de su obra.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver D. E. Gerber, *C. W.*, 61, 1967/8, 278, y 70, 1976/7, 91-3.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** Diehl, I, 3, 3.ª ed., 1952; *IEG,* II, 96-102. **Comentarios:** Fragmentos seleccionados: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry,* Londres, 1967 (reed. Bristol, 1982); D. E. Gerber, *Euterpe,* Amsterdam, 1970; H. Lloyd-Jones, *Females of the species: Semonides on women,* Londres, 1975 (con trad.). Fr. 7: W. Marg, *Der Charakter in der Sprache der frühgriechischen Dichtung,* 2.ª ed., Würzburg, 1967; W. J. Verdenius, *Mnemosyne,* 21, 1968, 132-58.

TRADUCCIONES: 1) **Prosa:** J. M. Edmonds, *Elegy and iambus,* II, Loeb, 1931; Lloyd-Jones en *Comentarios, supra.* 2) **Verso:** R. Lattimore, *Greek lyrics,* 2.ª ed., Chicago, 1960.

ESTUDIOS: P. Maas, *RE,* III A, 1929, 184-6; H. Fränkel, *Early Greek poetry and philosophy,* Nueva York y Londres, 1975, 200-7; M. L. West, *Studies in Greek elegy and iambus,* Berlín y Nueva York, 1974; E. Degani, *Poeti greci giambici ed elegiaci,* Milán, 1977.

HIPONACTE

VIDA

No hay información realmente fiable; los datos que nos llegan de la Antigüedad están claramente basados en deducciones de los textos. De acuerdo con la Suda, es oriundo de Éfeso, pero vivió en Clazómenas después de haber sido expulsado por los tiranos Atenágoras y Comas. Para la historia de Hiponacte y de los escultores Búpalo y Atenis, ver Plinio, *N. H.*, 36, 5, 11-13; la misma fuente fecha el apogeo de Hiponacte sobre 540-537 a. C.

OBRAS

Poemas en dos «libros» (probablemente los libros de la edición de Alejandría): los pocos fragmentos que quedan contienen trimetros yámbicos (sobre todo en la forma coliámbica que Hiponacte podría haber inventado), tetrámetros trocaicos, hexámetros y una combinación de trimetros yámbicos con un verso dactílico más corto.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver D. E. Gerber, *C. W.*, 61, 1967/8, 278-9, y 70, 1976/7, 93-4.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** *IEG*, I, 109-71; H. Degani, BT, 1983. **Comentarios:** W. de Sousa Madeiros, *Hipponax de Efeso, Fragmentos dos iambos,* Coímbra, 1961; O. Masson, París, 1962; A. Farina, Nápoles, 1963 (con traducción al italiano); W. de Sousa Madeiros, *Hipponactea,* Coímbra, 1969. Fragmentos seleccionados: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry,* Londres, 1967, reed. Bristol, 1982; D. E. Gerber, *Euterpe,* Amsterdam, 1970; E. Degani y G. Burzacchini, *Lirici Greci,* Florencia, 1977.

TRADUCCIONES: A. D. Knox en *Herodes, Cercidas and the Greek choliambic poets,* Loeb, 1929, con los *Caracteres* de Teofrasto, trad. por J. M. Edmonds.

ESTUDIOS: M. L. West, *Studies in Greek elegy and iambus,* Berlín y Nueva York, 1974, 28-31, 140-9.

LÍRICA CORAL ARCAICA

OBRAS GENERALES

Bowra, C. M., *Greek lyric poetry,* 2.ª ed., Oxford, 1961.
Campbell, D. A., *The golden lyre: the themes of the Greek lyric poets,* Londres, 1983.
Färber, H., *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike,* Munich, 1936.
Fatouros, G., *Index verborum zur frühgriechischen Lyrik,* Heidelberg, 1966.
Fränkel, H., *Early Greek poetry and philosophy,* trad. M. Hadas y J. Willis, Nueva York y Londres, 1975.
Gentili, B., «Lirica greca arcaica e tardo-arcaica», en *Introduzione allo studio della cultura classica,* Milán, 1972.
—, «Storicità della lirica greca», en *Storia e civiltà dei greci,* I, 1, Milán, 1978, 383 y sigs.
Johnson, W. R., *The idea of lyric: Lyric modes in ancient and modern poetry,* Berkeley y Los Ángeles, 1982.
Wilamowitz-Moellendorff, U. von, *Textgeschichte der griechischen Lyriker,* Berlín y Göttingen, 1900.

ALCMÁN

VIDA

En activo probablemente a finales del siglo VII a. C. en Esparta, pero ni sus fechas de nacimiento o muerte ni su lugar de nacimiento son seguros. *Cronología:* tres fechas para su apogeo: 1) 631-628 (Suda), sincronizada también con el reinado de Ardis de Lidia (probablemente en 679-630); 2) 659/8 (Eusebio); 3) 611-10 (Eusebio). La lista de reyes de Esparta en *P. Ox.*, 2390 = fr. 5, 2, col. I *PMG* favorece la última

fecha: ver F. D. Harvey, *J. H. S.*, 87, 1967, 69; M. L. West, *C. Q.*, n. s. 15, 1965, 191 y sig. Más viejo que Estesícoro, n. h. 632-629 a. C. (Suda, *s. v.* «Estesícoro»). Una actividad en el último cuarto del siglo VII probablemente encajaría con la mayoría de las pruebas. Ver J. A. Davison, «Notes on Alcman», *From Archilochus to Pindar*, Londres, 1968, 176-9; M. L. West, *C. Q.*, n. s. 15, 1965, 188-94; P. Janni, *La cultura di Sparta arcaica. Ricerche*, I, Roma, 1965, 96-120. *Orígenes:* laconio de la ciudad de Messoa (Suda); lidio: El *H. V.* 12, 50. Animada discusión en la Antigüedad sobre si era laconio o lidio de nacimiento: *PMG*, 10 y 13 («Laconian Alcman» y el apoyo de Aristóteles al origen lidio, *PMG*, 13a). Lidio de nacimiento basado en parte de la interpretación del fr. 16, *PMG*, como una autobiografía; también *Ant. Pal.*, 7, 18 («lucha entre dos continentes sobre si era lidio o laconio»); Vel. Pat., 1, 18, 2. Ver también *P. Oxi.*, 2802 = *SLG*, s5. Supuestamente fue esclavo de Agésidas, obteniendo la libertad gracias a sus extraordinarias dotes: Heraclides Póntico, *Politeias*, fr. 2 = Arist., fr. 611, 9 Rose.

Ver Davison, 173-87, West, Janni (citado *supra)* y Page en *Comentarios, infra*, 164-70.

OBRAS

Seis libros de poemas líricos (Suda, confirmada por *P. Oxi*, 3209), además de Κολυμβῶσαι, «Las buceadoras», de contenido desconocido: ver G. L. Huxley, *G. R. B. S.*, 5, 1964, 26-8. Situado el primero en el canon helenístico de poetas líricos. Famoso por sus poemas de amor, de los cuales sólo se conservan algunas citas de fragmentos. Entre sus originales se incluyen fragmentos importantes de dos partenios o cantos de doncellas *(PMG*, 1 y 3), un resumen de un poema cosmogónico *(PMG*, 5), diversos fragmentos sobre temas míticos, comida, cultos locales laconios y pueblos remotos; recientemente publicado un poema sobre Odiseo (?) en métrica dactílica *(P. Oxi*, 2443, fr. 1 + 3213). Lengua: dialecto local laconio, con palabras añadidas adoptadas libremente del estilo épico; predilección por las palabras raras, algunas de ellas de posible origen lidio. Ver Page en *Comentarios, infra*, 102-63; E. Risch, «Die Sprache Alkmans», *M. H.*, II, 1954, 20-37. Métrica: dáctilos, trocaicos, yámbico-trocaicos, eólicos. Una métrica generalmente demasiado sencilla. Probablemente no utilizó la estructura triádica en las odas corales; ver *PMG*, 14.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver (1936-52) G. M. Kirkwood, *C. W.*, 47, 1953, 49; (1952-67) D. E. Gerber, *C. W.*, 61, 1967/8, 325-7; (1967/75) idem, *C. W.*, 70, 1976, 94-100; también en *Estudios, infra*, Calame, 1977, II, 179-86, y Puelma, 1977, 53 y sig.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** D. L. Page, *PMG;* idem, *Lyrica Graeca selecta*, OCT, 1968. **Comentarios:** D. L. Page, *Alcman, the Partheneion*, Oxford, 1951; A. Garzya, *Alcmane, I frammenti*, Nápoles, 1954; G. Perrotta y B. Gentili, *Polinnia*, Roma, 1965 (no incluye los *Partenios*, I); D. A. Campbell, *Greek lyric poetry*, Londres, 1967, reed. Bristol, 1982; D. E. Gerber, *Euterpe*, Amsterdam, 1970. Fragmentos de la nueva «Odisea»: M. L. West, *Z. P. E.*, 26, 1977, 38 y sig.; A. L. Brown, *Z. P. E.*, 32, 1978, 36-8.

ESTUDIOS: (ed.) R. M. Dawkins, *The sanctuary of Artemis Orthia at Sparta, J. H. S.*, supl. V, 1929; B. A. van Groningen, «The enigma of Alcman's Partheneion', *Mnemosyne*, 3, 3, 1935/6, 241-61; C. M. Bowra, *Greek lyric poetry*, 2.ª ed., Oxford, 1961; M. L. West, «Three Presocratic cosmogonies», *C. Q.*, n. s. 13, 1963, 154-76 (154-6 sobre Alcmán); A. P. Burnett, «The race with the Pleiades», *C. Ph.*, 59, 1964, 30-4; B. Marzullo, «Il primo Partenio di Alcmane», *Philologus*, 108, 1964, 174-210; A. F. Garvie, «A note on the deity of Alcman's Partheneion», *C. Q.*, n. s. 15, 1965, 185-7; P. Janni, *La cultura di Sparta arcaica. Ricerche*, 2 vols., Roma, 1965-70; M. L. West, «Alcmanica», *C. Q.*, n. s. 15, 1965, 188-202; T. G. Rosenmeyer, «Alcman's Partheneion I reconsidered», *G. R. B. S.*, 7, 1966, 321-59; F. D. Harvey, «Oxyrhynchus Papyrus 2390 and early Spartan history», *J. H. S.*, 87, 1967, 62-73; C. O. Pavese, «Alcmane, il Partenio del Louvre», *Q. U. C. C.*, 4, 1967, 113-33; M. L. West, «Alcman and Pythagoras», *C. Q.*, n. s. 17, 1967, 1-15; J. A. Davison, *From Archilochus to Pindar*, Londres, 1968, 146-95; M. Treu, «Alkman», *RE*, supl. XI, 1968, 19-29; F. M. Galiano, «Iris Murdoch, Alcman, Safo y la siesta», *E. Clás.*, 13, 1969, 97-107; J.-P. Vernant, «Thétis et le poème cosmogonique d'Alcman», en *Hommages à Marie Delcourt*, Bruselas, 1970, 38-69, reed. en Vernant y M. Detienne, *Les ruses de l'intelligence: la Métis des Grecs*, París, 1974, 134-64 (trad. al inglés por Janet Lloyd, *Cunning intelligence in Greek culture and society*, Hassocks, 1978); T. B. L. Webster, *The Greek chorus*, Londres, 1970; M. L. West, «Melica», *C. Q.*, n. s. 20, 1970, 205-15; B. Gentili, «I frr. 39 e 40 P di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica», en *Studi filologici e storici in onore di V. de Falco*, Nápoles, 1971, 59-67; A. Griffiths, «Alcman's Partheneion: the morning after the night before», *Q. U. C. C.*, 14, 1972, 7-30; J. W. Halporn, «Agido, Hagesichora, and the chorus», *Antidosis, Festschrift W. Kraus, W. S.*, supl. V, 1972, 124-38; P. E. Easterling, «Alcman 58 and Simonides 37», *P. C. Ph. S.*, n. s. 20, 1974, 37-43; J. L. Penwill, «Alcman's cosmogony», *Apeiron*, 9, 1974, 3-39; B. Gentili, «Il Partenio di Alcmane e l'amore omoerotico femminile nei tiasi spartani», *Q. U. C. C.*, 22, 1976, 59-67; C. Calame, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, II, *Alcman*, Roma, 1977, 1-55; M. Puelma, «Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossem Partheneion-Fragment», *M. H.*, 34, 1977, 1-55; G. F. Gianotti, «Le Pleiadi di Alcmane», *R. F. I. C.*, 106, 1978, 257-71.

ESTESÍCORO

VIDA

Fechas 632/629-556/553 a. C. (Suda), su muerte coincidió con la de Simónides (Cic., *Rep.*, 2, 20; Suda *s. v.* «Simónides»). Nacido o en activo ya sea en Hímera en Sicilia (Platón, *Fedr.*, 244a; Arist., *Ret.*, 2, 1393b; Glauco de Regio, *apud* Plut., *De mus.*, 7, Suda) o en Matauro, una colonia locria del sur de Italia (Steph. Biz. *s. v.* «Matauros»; cf. Arist., *Ret.*, 2, 1395a). Originariamente se llamaba Tisias; recibió el nombre de Estesícoro porque «fue el primero que adaptó el coro para lira» (πρῶτος κιθαρῳδίας χορὸν ἔστησεν, Suda); «Estesícoro» podría ser una especie de nombre profesional o título. Contemporáneo de Safo, Alceo y Pítaco (Suda *s. v.* «Safo»). Hijo de Eufemo (Suda, Platón, *Fedr.*, 244a); (también Euforbo, Hietes, Hesíodo: Suda). *Marmor Pa-*

rium, 50, apunta la llegada de Estesícoro a Grecia en el 485; *idem,* 73, sitúa la victoria en Atenas en 370-69; estas informaciones se refieren probablemente a poetas posteriores con el mismo nombre: cf. M. L. West, *C. Q.*, n. s. 20, 1970, 206; idem, *C. Q.*, n. s. 21, 1971, 302-7; J. Vürtheim, *Stesichoros' Fragmente und Biographie,* Leiden, 1919, 103-5. Sepultura en Hímera (Pollux, 9, 100) o Catania (Pollux, 9, 7, Phot., *s. v.* πάντα ὄκτω, *Ant. Pal.*, 7, 75, Suda), donde fue denominada en recuerdo suyo una «Puerta Estesícora» (Suda). Su exilio de Palancio en Arcadia a Catania (Suda) probablemente se basaba en la mención de un Palancio Arcadio en la *Gerioneida* (Paus., 8, 3, 2 = fr. 182 *PMG).*

Ver West, 1970, 1971, 302-14; Vürtheim, 99-112, citado *supra.*

OBRAS

Veintiséis libros, en dialecto dórico (Suda), con amplios préstamos del lenguaje épico. Sobre todo en temas míticos. Fragmentos importantes en papiros de la *Gerioneida* y un poema de título desconocido sobre la casa real de Tebas. También fragmentos importantes de *Erifila, Iliupersis, Nostoi, Orestía,* dos *Palinodias.* Algunas obras eran de una longitud considerable y probablemente no corales: por ej. la *Gerioneida* alcanzaba al menos los 1.500 versos. Aclamado como poeta del amor (Aten., 13, 601a): sin embargo, las obras eróticas *Cálice* y *Rádina* son quizá espúreas, posiblemente trabajo del Estesícoro del siglo IV. Temas bucólicos en *Dafnis* (El., *V. H.*, 10, 18 = fr. 279 *PMG);* sin embargo, esta obra también es sospechosa y podría ser del Estesícoro del s. IV: ver West, 1970, y Vürtheim, 73-6, en *Vida, supra.* Parece que escribió fábulas de temas políticos (Arist., *Ret.*, 2, 1393b y 1395a) y sobre sabiduría popular (El., *N. A.*, frs. 280, 281 *PMG),* de las cuales la última es de una más que dudosa autenticidad. Es más conocido por la narrativa lírica de temas épicos y aclamado por la dignidad, grandeza y espíritu homérico *(Stesichori graves Camenae,* Hor., *Odas,* 4, 9, 8); cf. Dion. Hal., *Cens. Vet.*, 2, 7, «Longino», *Subl.*, 13, 3, Quint., 10, 1, 62. Métrica: forma temprana de dáctilo-epítritos; preponderancia de metros dactílicos. Ver M. Haslam, *Q. U. C. C.*, 17, 1974, 9-57; idem, *G. R. B. S.*, 19, 1978, 29-57. Parece haber desarrollado la estructura triádica de la oda coral, «Las tres de Estesícoro», o sea estrofa, antiestrofa y epodo: Suda, *s. v.* τρία Στησιχόρου; ver M. L. West, *C. Q.*, n. s. 21, 1971, 312 y sig.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver (1952-67) D. E. Gerber, *C. W.*, 61, 1967/8, 327 y sig.; (1967-75) idem, *C. W.*, 70, 1976, 100-5.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: J. Vürtheim, *Stesichoros' Fragmente und Biographie,* Leiden, 1919; D. L. Page, *PMG;* idem, *Lyrica Graeca selecta,* OCT, 1968 (con Addenda para la *Gerioneida);* idem, *SLG* para la *Gerioneida, Iliupersis.* Nuevo poema sobre la Casa Real Tebana: *P. Lille,* 73, 76, en *Cahiers de recherches de l'Institut de papyrologie et d'égyptologie de Lille* 4, *Études sur l'Égypte et le Soudan ancien:* Publications de l'Université de Lille, III, Lille, 1977, 287 y sigs. *(P. Lille,* 76); C. Meillier, *Z. P. E.*, 26, 1977, 1-5 *(P. Lille,* 73); P. Parsons, «The Lille Stesichorus», *Z. P. E,* 26, 1977, 7-36. Fragmentos seleccionados: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry,* Londres, 1967, reed. Bristol, 1982; D. E. Gerber, *Euterpe,* Amsterdam, 1970.

ESTUDIOS: J. Vürtheim, *Stesichoros' Fragmente und Biographie,* Leiden, 1919; G. Vallet, *Rhégion et Zancle,* Bibl. d'Écoles françaises d'Athènes et de Rome, CLXXXIX, París, 1958, 255-86; C. M. Bowra, *Greek lyric poetry,* 2.ª ed., Oxford, 1961, 74-129; L. Woodbury, «Helen and the Palinode», *Phoenix,* 21, 1967, 157-76; J. A. Davison, «Stesichorus and Helen», *From Archilochus to Pindar,* Londres, 1968, 196-225; M. Treu, «Stesichorus», *RE,* supl. XI, 1968, 1253-6; T. B. L. Webster, «Stesichorus: *Geryoneis*», *Agon,* 2, 1968, 1-9; M. I. Davies, «Thoughts on the *Oresteia* before Aischylos», *B. C. H.,* 93, 1969, 215-60; M. Robertson, «*Geryoneis:* Stesichorus and the vase-painters», *C. Q.,* n. s. 19, 1969, 207-21; M. L. West, «Stesichorus redivivus», *Z. P. E.,* 4, 1969, 135-49; A. Garzya, *La poesia lirica greca nella Magna Grecia,* Le Parole e le Idee, XIII, Nápoles, 1970, 9-14; M. L. West, «Stesichorus», *C. Q.,* n. s. 21, 1971, 302-14; C. O. Pavese, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica,* Roma, 1972, 239-46; D. L. Page, «Stesichorus: the *Geryoneis*», *J. H. S.,* 93, 1973, 136-54; B. Gentili, *Gnomon,* 48, 1976, 745-8 (revisión de la ed. de Page, en *Textos, supra);* J. Bollack, P. Judet de la Combe, H. Wismann, *La réplique de Jocaste,* Cahiers de Philologie, II, con un suplemento, Publications de l'Université de Lille, III, Lille, 1977; F. Bornmann, «Zur *Geryoneis* des Stesichorus», *Z. P. E.,* 31, 1978, 33-5.

MONODIA

OBRAS GENERALES

Bowra, C. M., *Greek lyric poetry,* 2.ª ed., Oxford, 1961.
Burn, A. R., *The lyric age of Greece,* Londres, 1960.
Campbell, D. A., *The golden lyre: the themes of the Greek lyric poets,* Londres, 1983.
Degani, E., y Burzacchini, G., *Lirici Greci,* Florencia, 1977.
Fatouros, G., *Index verborum zur frühgriechischen Lyrik,* Heidelberg, 1966.
Fränkel, H., *Early Greek poetry and philosophy,* trad. M. Hadas y J. Willis, Nueva York y Londres, 1975.
Kirkwood, G. M., *Early Greek monody,* Ithaca y Londres, 1974.
Wilamowitz-Moellendorff, U. von, *Textgeschichte der griechischen Lyriker,* Berlín y Göttingen, 1900.
—, *Sappho und Simonides,* Berlín, 1913.

SAFO

VIDA

Nacida probablemente h. 630 a. C. en Éreso de Lesbos; al parecer vivió principalmente en Mitilene. Padres, Escamandrónimo y Cleis; hermanos, Caraxo (para cuyo asunto con la cortesana Rodopis, ver Hdt., 2, 134), Eurigio (o Erigio) y Lárico; marido, Cercilas (?), ver pág. 228); hija, Cleis. Se exilió a Sicilia en algún momento entre 604/3 y 596/5. Fecha de fallecimiento desconocida. Fuentes (ver Campbell en *Textos, infra,*

2-29): *P. Ox.*, 1800, fr. 1, y Suda (biografías; ver también Ps.-Ovid., *Her.*, 15, esp. para la legendaria relación de Safo con Faón y su suicidio por amor: *Marm. Par.*, 36; Euseb., *Cron. Ol.*, 45, 1; Estrabón, 13, 2, 3; Aten., 13, 598b-599d; Hdt., 2, 134 (cronología); Suda, Estrabón, *loc. cit.* (lugar de nacimiento); Máx. Tir., 18, 9 (rivales literarios).

OBRAS

(Para testimonios, ver Campbell en *Textos, infra*, 28-51.) La Suda registra nueve libros de poemas líricos junto a epigramas, elegías, yámbicos y monodias (seguramente otro título para sus poemas líricos); las elegías y los yámbicos no se conservan, y los tres epigramas que se le atribuyen en *Ant. Pal.* (6, 269; 7, 489, 505) son casi con certeza helenísticos. El lib. 1 contenía poemas en estrofas sáficas (escol. metr. sobre Píndaro, *Pít.* 1), el lib. 2, «Dáctilos eólicos» (Ef., *Ench.*, 7, 7), etc.: ver Page en *Comentarios, infra*, 318-20. Los versos son casi exclusivamente eólicos, construidos como cariambos en anillo (–⏑⏑–).

BIBLIOGRAFÍA

(Ver D. E. Gerber, *C. W.*, 61, 1967/8, 317-20, y 70, 1976/7, 106-15.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** E. Lobel y D. L. Page, *PLF;* M. Treu, 4.ª ed., Munich, 1968; D. L. Page, *Lyrica Graeca selecta*, OCT, 1968; E.-M. Voigt, *Sappho et Alcaeus*, Amsterdam, 1971; D. L. Page, *SLG*, Oxford, 1974, 74-6, 87-102; D. A. Campbell, *Greek lyric*, I, Loeb, 1982. **Comentarios:** fragmentos seleccionados: D. L. Page, *Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1955; D. A. Campbell, *Greek lyric poetry*, Londres, 1967, reed. Bristol, 1982; D. E. Gerber, *Euterpe*, Amsterdam, 1970.

TRADUCCIONES: Campbell en *Textos, supra;* selecciones en R. Lattimore, *Greek lyrics*, 2.ª ed., Chicago, 1960; W. Barnstone, Nueva York, 1965; S. Q. Groden, Indianápolis, 1966. Trad. esp. de M. F. Galiano, *Safo*, Madrid, 1958.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** E. Lobel, Σαπφοῦς μέλη, Oxford, 1925; R. Melkerbach, «Sappho und ihr Kreis», *Philologus*, 101, 1957, 1-29; E.-M. Hamm, *Grammatik zu Sappho und Alkaios*, Berlín, 1957; A. W. Gomme, «Interpretations of some poems of Alkaios and Sappho», *J. H. S.*, 77, 1957, 255-66, con 78, 1958, 84-6; C. M. Bowra, *Greek lyric poetry*, 2.ª ed., Oxford, 1961, 176-240; R. Bagg, «Love, ceremony and daydream in Sappho's lyrics», *Arion*, 3, 1964, 44-82; J. A. Davison, *From Archilochus to Pindar*, Londres, 1968, 226-41; M. Treu, *RE*, supl. XI, 1968, 1222-40; M. L. West, «Burning Sappho», *Maia*, 22, 1970, 307-30; H. Saake, *Zur Kunst Sapphos*, Paderborn, 1971; idem, *Sapphostudien*, Paderborn, 1972; M. R. Lefkowitz, «Critical stereotypes and the poetry of Sappho», *G. R. B. S.*, 14, 1973, 113-23; G. Nagy, «Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rocks of Leucas», *H. S. C. Ph.*, 77, 1973, 137-77; G. M. Kirkwood, *Early Greek monody*, Ithaca y Londres, 1974, 100-49; C. Segal, «Eros and incantation: Sappho and oral poetry», *Arethusa*, 7, 1974, 139-60; A. P. Burnett, *Three archaic poets, Archilochus, Alcaeus, Sappho*, Londres, 1983. 2) **Poemas individuales:** Fr. 1: G. L. Kondaris, *Philologus*, 109, 1965, 30-8; K. Stanley, *G. R. B. S.*, 17, 1976, 305-21. Fr. 2: T. McEvilley, *Phoenix*, 26, 1972, 323-33. Fr. 16: E. M. Stern, *Mnemosyne*, 4, 23, 1970, 348-61. Fr. 31 (y Catulo, 51): G. Willis, *G. R. B. S.*, 8,

1967, 167-97. Fr. 94: T. McEvilley, *Phoenix,* 25, 1971, 1-11. Fr. 96: T. McEvilley, *Hermes,* 101, 1973, 257-78; C. Carey, *C. Q.,* n. s. 28, 1978, 366-71. Fr. 976 *PMG:* ver en *Estudios* (1), *supra,* Gomme, 1957 y 1958, y Kirkwood, 1974, 128, 261.

ALCEO

VIDA

Nacido en Mitilene de Lesbos h. 620 a. C. (quizás en fecha tan temprana como en el 630), aparentemente de familia noble que competía por el poder infructuosamente tras la expulsión de los Pentílidas. Era demasiado joven para ayudar a sus hermanos y a Pítaco a deponer a Melancro, 612-609 (fr. 75, 7 y sigs.), pero suficientemente maduro para combatir contra los atenienses por Sigeo, antes del 600 (fr. 428: abandonó sus armas). Aliado con Pítaco contra Mírsilo, pero una crítica feroz de aquél cuando se hizo tirano, 590-580. Exiliado en Lesbos más de una vez, y se sabe que estuvo en Egipto. Fecha de fallecimiento desconocida (pero ver ref. a «pecho gris» en el fr. 50). Fuentes (ver Campbell en *Textos, infra,* 206-19): obras propias *passim,* Suda, *Pap. Ox.,* 2.307-2.506 (material biográfico); Euseb., *Cron. Ol.,* 45, 1 (cronología); Arist., *Pol.,* 1285a, 35 sigs., Estrabón, 13, 2, 3; Diòg. Laerc., 1, 74-5 (relaciones con los tiranos).

OBRAS

(Para testimonios, ver Campbell en *Textos, infra,* 218-33.) Poemas ordenados dependiendo del tema principal en por lo menos diez libros. Un libro tenía más de mil versos *(Pap. Ox.,* XXIII, 106) y el verso núm. 800 está atestiguado en un libro *(Pap. Oxi.,* 2.295, fr. 4). Para ediciones de Aristófanes y Aristarco, ver págs. 73 y sig. de Hefestión (Consbruch). Versos principalmente eólicos, construidos como coriambos en anillo (-⏑⏑-).

BIBLIOGRAFÍA

(Ver D. E. Gerber, *C. W.,* 61, 1967/68, 317-18, 322-3, y 70, 1976/7, 115-17.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** E. Lobel y D. L. Page, *PLF;* M. Treu, 2.ª ed., Munich, 1963; W. Barner, *Neuere Alkaios-Papyri aus Oxyrhynchos,* Hildesheim, 1967; D. L. Page, *Lyrica Graeca selecta,* OCT, 1968; E.-M. Voigt, *Sappho et Alcaeus,* Amsterdam, 1971; D. L. Page, *SLG,* 77-102; D. A. Campbell, *Greek lyric,* I, Loeb, 1982. **Comentarios:** fragmentos seleccionados: D. L. Page, *Sappho and Alcaeus,* Oxford, 1955; D. A. Campbell, *Greek lyric poetry,* Londres, 1967, reed. Bristol, 1982; D. E. Gerber, *Euterpe,* Amsterdam, 1970.

TRADUCCIONES: Campbell en *Textos, supra;* selecciones en R. Lattimore, *Greek lyrics,* 2.ª ed., Chicago, 1960; W. Barnstone, *Greek lyric poetry,* Bloomington, Indiana, 1961.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** E. Lobel, Ἀλκαίου μέλη, Oxford, 1927; E.-M. Hamm, *Grammatik zu Sappho und Alkaios,* Berlín, 1957; A. W. Gomme, «Interpretations of some poems of Alkaios and Sappho», *J. H. S.,* 77, 1957, 255-66; C. M. Bowra, *Greek*

lyric poetry, 2.ª ed., Oxford, 1961, 130-75; M. Treu, *RE*, supl. XI, 1968, 8-19; G. M. Kirkwood, *Early Greek monody*, Ithaca y Londres, 1974, 53-99; A. P. Burnett, *Three archaic poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, Londres, 1983. **Poemas individuales:** Fr. 129: A. J. Beattie, *C. R.*, n. s. 6, 1956, 189-91. Fr. 298: R. Merkelbach, *Z. P. E.*, I, 1967, 81-95; H. Lloyd-Jones, *G. R. B. S.*, 9, 1968, 125-39; G. Tarditi, *Q. U. C. C.*, 8, 1969, 86-96; R. L. Fowler, *Z. P. E.*, 33, 1979, 17-28. Fr. 326: B. Marzullo, *Philologus*, 119, 1975, 27-38.

ÍBICO

VIDA

Nacido en Regio, pero abandonó el Oeste por la corte de Polícrates, tirano de Samos h. 533-522 (la fecha de Suda de su llegada en 564-561 está descartada en general por las discrepancias con Heródoto, 3, 39). Fecha de fallecimiento desconocida; enterrado en Regio. Fuentes (ver Edmonds en *Traducciones*, 78-85): Suda (biografía); Euseb., *Cron. Ol.*, 59, 3 (cronología); Diógen., *Paroem.*, 1, 207 (historia según la cual Í. podría haber sido tirano de Regio, si no la hubiera abandonado); *Ant. Pal.*, 7, 714 (entierro).

OBRAS

Siete libros de poesía en edición alejandrina. Su poesía narrativa, perdida casi en su totalidad, trataba de temas épicos tales como las aventuras de Heracles, Meleagro y los Argonautas, y la guerra de Troya y sus consecuencias. Para el predominio de los temas eróticos en sus poemas, ver Cic., *Tusc.*, 4, 71.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver D. E. Gerber, *C. W.*, 61, 1967/8, 328, y 70, 1976/7, 117-19.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** D. L. Page, *PMG*, 144-69; F. Mosino, Reggio-Calabria, 1966; D. L. Page, *Lyrica Graeca selecta*, OCT, 1968, 134-45; idem, *SLG*, 44-73. **Comentarios:** fragmentos seleccionados: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry*, Londres, 1967, reed. Bristol, 1982; D. E. Gerber, *Euterpe*, Amsterdam, 1970.

TRADUCCIONES: J. M. Edmonds, *Lyra Graeca*, II, Loeb, 1924; selecciones en R. Lattimore, *Greek lyrics*, 2.ª ed., Chicago, 1960; W. Barnstone, *Greek lyric poetry*, Bloomington, Indiana, 1961.

ESTUDIOS: D. L. Page, «Ibycus' poem in honour of Polycrates», *Aegyptus*, 31, 1951, 158-72; C. M. Bowra, *Greek lyric poetry*, 2.ª ed., Oxford, 1961, 241-67; J. P. Barron, «The sixth-century tyranny at Samos», *C. Q.*, n. s. 14, 1964, 210-29; F. Sisti, «L'ode à Policrate», *Q. U. C. C.*, 4, 1967, 59-79; J. P. Barron, «Ibycus: to Polycrates», *B. I. C. S.*, 16, 1969, 119-49; M. L. West, «Melica», *C. Q.*, n. s., 20, 1970, 206-9; M. Robertson, «Ibycus: Polycrates, Troilus, Polyxena», *B. I. C. S.*, 17, 1970, 11-15.

ANACREONTE

VIDA

Nacido h. 570 a. C. en Teos en Asia Menor. Tras el ataque persa a las ciudades costeras griegas navegó con los habitantes de Teos a Tracia, donde fundaron la ciudad de Abdera h. 540. Invitado a la corte de Polícrates de Samos (tirano entre 533 y 522), tras cuyo asesinato fue llevado a Atenas por Hiparco, hijo de Pisístrato. Después del asesinato de Hiparco en 514, o se quedó en Atenas o se fue a Tesalia (cf. frs. 107, 108 D). Si se fue a Tesalia, volvió a Atenas y podría haber invertido la mayor parte de sus últimos años de vida en esta ciudad. Murió h. 485 a. C. Fuentes (ver Edmonds en *Traducciones, infra,* 120-37): Suda (biografía); Eusebio, *Cron. Ol.,* 61, 1; Ps. Luciano, *Macr.,* 26, escol. sobre Esq., *P. V.,* 128 (cronología); Himerio, *Or.,* 28, 2, y 29, 24 Colonna, Estrabón, 14, 1, 16, El., *V. H.,* 9, 4, y 12, 25, Paus., 1, 2, 3, Hdt., 3, 121 (relaciones con Polícrates); Ps. Platón, *Hiparco,* 228b-c, Platón, *Cárm.,* 157e; Himerio, *Or.,* 39, 11 Colonna (actividad en Atenas).

OBRAS

Sólo se conservan unos pocos poemas completos. Las obras de Anacreonte fueron editadas por Aristarco (Hefestión, p. 68, 22; 74, 11-14 Consbruch), posiblemente en cinco libros ordenados según la métrica: ver Crinágoras, *Ant. Pal.,* 9, 239. La mayoría de los poemas y fragmentos que se conservan están en metros líricos, especialmente anacreónticos y glicónicos junto a ferecracios, pero también escribió elegías (algunas se conservan en *Ant. Pal.)* y yámbicos (388 es el ejemplo conservado más importante). Podría haber escrito partenios (ver Page, *PMG,* 500-1).

BIBLIOGRAFÍA

(Ver D. E. Gerber, *C. W.,* 61, 1967/8, 323-4, y 70, 1976/7, 119-22.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** B. Gentili, Roma, 1968; D. L. Page, *PMG,* 172-235; idem, *Lyrica Graeca selecta,* OCT, 1968, 148-66; idem, *SLG,* 103-4. **Comentarios:** fragmentos seleccionados: D. A. Campbell, *Greek lyric poetry,* Londres, 1967, reed. Bristol, 1982; D. E. Gerber, *Euterpe,* Amsterdam, 1970.

TRADUCCIONES: J. M. Edmonds, *Lyra Graeca,* II, Loeb, 1924; selecciones en R. Lattimore, *Greek lyrics,* 2.ª ed., Chicago, 1960; W. Barnstone, *Greek lyric poetry,* Bloomington, Indiana, 1961. M. Brioso, *Anacreónticas,* Madrid, Col. Hispánica, 1981.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** K. Latte, *Gnomon,* 27, 1955, 495-7 (revisión de los *Pap. Ox.,* XXII, ed. Lobel y Roberts); B. Gentili, «I nuovi frammenti papiracei di Anacreonte», *Maia,* n. s. 8, 1956, 181-96; D. L. Page, *C. R.,* n. s. 9, 1959, 234-7 (revisión de la ed. de Gentili); C. M. Bowra, *Greek lyric poetry,* 2.ª ed., Oxford, 1961, 268-307; M. H. da Rocha Pereira, «Anakreon», *Das Altertum,* 12, 1966, 84-96; M. Treu, *RE,* supl. XI, 1968, 30-7; M. L. West, «Melica», *C. Q.,* n. s. 20, 1970, 209-10; G. M.

Kirkwood, *Early Greek monody,* Ithaca y Londres, 1974, 150-77. 2) **Poemas individuales:** Fr. 348: D. Page, en *Studi in onore di L. Castiglioni,* Florencia, 1960, 661-7. Fr. 358: L. Woodbury, *T. A. Ph. A.,* 109, 1979, 277-87, con bibliografía. Fr. 388: W. J. Slater, *Phoenix,* 32, 1978, 185-94.

ESCOLIOS

Una colección de veinticinco «escolios áticos» (cantos de bebedores) están recopilados por Ateneo, 15, 693 y sig., 695 y sig. La mayoría fueron completados a finales del s. VI o principios del s. V con estrofas de cuatro versos de ritmo eólico. Ateneo menciona a Alceo, Anacreonte y Praxila como escritores de escolios. Ver también escol. sobre Ar., *Avispas,* 1216 y sigs.; escol. sobre Platón, *Gorg.,* 451e; Plut., *Quaest. conv.,* 1, 1, 5.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** D. L. Page, *PMG,* 472-8; idem, *Lyrica Graeca selecta,* OCT, 1968, 238-45. **Comentarios:** selección en D. A. Campbell, *Greek lyric poetry,* Londres, 1967, reed. Bristol, 1982.

TRADUCCIONES: J. M. Edmonds, *Lyra Graeca,* III, 2.ª ed., Loeb, 1940, 560-75; selección en R. Lattimore, *Greek lyrics,* 2.ª ed., Chicago, 1960.

ESTUDIOS: R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion,* Giessen, 1893, 3-44; C. M. Bowra, *Greek lyric poetry,* 2.ª ed., Oxford, 1961, 373-97; A. J. Podlecki, «The political significance of the Athenian 'Tyrannicide'-Cult», *Historia,* 15, 1966, 129-41.

LÍRICA CORAL EN EL SIGLO V
(para obras generales, ver pág. 789)

SIMÓNIDES

VIDA

Nacido h. 557/6 a. C. en Yulis de Ceos. Invitado por Hiparco a Atenas antes de 514. Fue enviado por los Escópadas a Tesalia y sobrevivió al colapso de palacio en 514. Trabajó en Atenas en los años 490. Venció a Esquilo en la competición de epigramas sobre los caídos en Maratón, invitado a Siracusa hacia 476, medió entre su anfitrión, Hierón, y Terón de Acragante. Murió en Sicilia y fue enterrado en Acragante en 468. Inventó una técnica mnemónica. Fuentes: fr. 77 D, Estrabón, 10, 486, Suda (nacimiento y antecedentes); fr. 88 D, Ps.-Platón, *Hiparco,* 228c, *Vid. Esq.,* 4, Plut., *Tem.,* 5, Cic., *Fin.,* 2, 32, 104 (Atenas); Cal., fr. 71, Cic., *De or.,* 2, 86, 353, escol. sobre Teócr., *Id.,* 16, 36 y sig., Simón. fr. 510 P (Tesalia); Ps.-Platón, *Carta,* 2, 311a, Aten., 14, 656d, El., *H. V.,* 9, 1. Timeo *apud* escol. sobre Píndaro, *Ol.,* 2, 29d (Sicilia);

Cic., *De or.*, 2, 87, 357 (mnemónicos); *Marm. Par.*, 73 (muerte). Ver J. M. Edmonds, *Lyra Graeca*, II, Loeb, 1924, 246-73.

OBRAS

1) **Líricas:** Himnos, peanes, ditirambos (el fr. 79 D conmemora cincuenta y seis triunfos), encomios, epinicios, endechas (especialmente famosas; ver Quint., 10, 1, 64, Cat., 38, 8), escolios (cantos de bebedores). No se conservan obras completas, y solamente dos fragmentos pasan de los veinticinco versos (542-3 *PMG)*. 2) **Elegías y epigramas:** muchos de autenticidad dudosa.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver (1949-68) P. A. Bernardini, *Q. U. C. C.*, 8, 1969, 140-68; (1952-75) D. E. Gerber, *C. W.*, 61, 1967/8, 328-9, y 70, 1976/7, 122-5.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** Diehl, II, 1925, 61-118; *PMG*, 238-323 (sólo frs. líricos). **Comentarios:** D. A. Campbell, *Greek lyric poetry*, Londres, 1967, reed. Bristol, 1982 (selección).

TRADUCCIONES: J. M. Edmonds, *Lyra Graeca*, II, Loeb, 1924, 273-417.

ESTUDIOS: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Sappho und Simonides*, Berlín, 1913, 137-209; D. L. Page, «Simonidea», *J. H. S.*, 71, 1951, 133-42; A. W. H. Adkins, *Merit and responsibility: a study in Greek values*, Oxford, 1960, 165-6, 196-7, 335-9; C. M. Bowra, *Greek lyric poetry*, 2.ª ed., Oxford, 1961, 308-72; B. Gentili, «Studi su Simonide», *Maia*, n. s. 16, 1964, 278-306; M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, París, 1967, 105-23; P. E. Easterling, «Alcman 58 and Simonides 37», *P. C. Ph. S.*, n. s. 20, 1974, 37-43; H. Fränkel, *Early Greek poetry and philosophy*, Nueva York y Londres, 1975, 303-24; J. Svenbro, *La parole et le marbre*, Lund, 1976, 141-72.

PÍNDARO

VIDA

Nacido en 522 ó 518 a. C. en Cinoscéfalas de Beocia; miembro del clan aristocrático de los Égidas. Educado en Atenas (tutor Laso de Hermíone); ganó aquí el triunfo ditirámbico en 497/6. Pronto resolvió encargos para familias aristocráticas de Tesalia *(Pít.*, 10, 498), Sicilia *(Pít.*, 6, y 12, 490) y Atenas *(Pít.*, 7, 486). Multado por Tebas por componer un ditirambo para Atenas durante las Guerras Médicas. Visitó las cortes de Hierón de Siracusa y Terón de Acragante en 476. Murió en Argos en algún momento después de 446 (fecha del último poema *Pít.*, 8), quizás en 438. Fuentes: fr. 183 Bo = 193 Sn, *Pít.*, 5, 75 y sig. con escol. *ad. loc.*, Suda (nacimiento y antecedentes); *Vit. Amb.*, p. 1, 11 y sigs. (educación); *P. Oxi.*, 2438, 9 y sig. (triunfo); fr. 64 Bo = 76 Sn, *Vit. Ambr.*, p. 1, 15 y sigs., Isóc., *Antid.*, 166, Paus., 1, 8, 4 (multa); *Ol.*, 1-3 (Sicilia); *Vit. Metr.*, p. 9, 21 (muerte; comp. *Vit. Thom.*, p. 7, 11 y sig.; *P. Oxi.*, 2438, 6 y sigs.). Antiguas *Vidas (Ambrosiana, Thomana, Métrica)* en la ed. de escolios de Drach-

mann (ver *infra)* I, 1-1; ver M. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets,* Londres, 1981, cap. VI.

OBRAS

1) **Conservadas:** Cuatro libros de *Odas* epinicias: Olímpicas (14), Píticas (12), Nemeas (11), Ístmicas (8: incompletas). *Pít.*, 3, y *Nem.*, 11, no son epinicios. *Ol.*, 5, podría ser espúrea. 2) **Perdidas o fragmentos:** un libro para cada uno de los encomios, himnos, peanes, endechas; dos para cada uno de los ditirambos, hiporquemas (cantos de danza), prosodia (cantos de procesión); tres de partenios (cantos de doncellas).

BIBLIOGRAFÍA

(Ver D. E. Gerber, *A bibliography to Pindar, 1513-1966, A. Ph. A.*, monografías, XXVIII, 1969; M. Rico, *Ensayo de bibliografía pindárica,* Manuales y anejos de *Emerita,* XXIV, Madrid, 1969; E. Thummer, *A. A. H. G.*, 11, 1958, 65-88; 19, 1966, 289-322; 27, 1974, 1-34; 1967-75; D. E. Gerber, *C. W.*, 70, 1976/7, 132-57.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** C. M. Bowra, 2.ª ed., OCT, 1947; A. Turyn, 2.ª ed., Oxford, 1952; B. Snell, 10.ª ed., rev. H. Maehler, BT, 1971-5. **Comentarios:** 1) C o m p l e t o s: A. Boeckh (com. sobre *Nem.* e *Íst.* por L. Dissen), 2 vols. en 4.º, Leipzig, 1811-21 (con trad. al latín; vol. II, 2.ª reed., Hildesheim, 1963); L. R. Farnell, 3 vols., Londres, 1930-2 (con trad.). 2) O b r a s i n d i v i d u a l e s : *Ol.* y *Pít.:* B. L. Gildersleeve, 2.ª ed., Nueva York, 1890, reed. Amsterdam, 1965. *Nem.:* J. B. Bury, Londres y Nueva York, 1890. *Íst.:* E. Thummer, 2 vols., Heidelberg, 1968-9, con traducción al alemán. 3) S e l e c c i o n e s : G. Kirkwood, *A. Ph. A.*, Textbook Series, Chico, Calif., 1982; C. Carey, *A Commentary on five odes of Pindar,* Nueva York, 1981. *Escolios.* A. B. Drachmann, 3 vols., BT, 1903-27 (reed. Amsterdam, 1964).

TRADUCCIONES: C. M. Bowra, Harmondsworth, 1969; F. J. Nisetich, *Pindar's victory songs,* Baltimore y Londres, 1980. P. Bádenas, A. Bernabé, *Epinicios,* Alianza, LB; *Odas y fragmentos,* A. Ortega, Madrid, Gredos, 1984.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Pindaros,* Berlín, 1922; W. Schadewaldt, *Der Aufbau des pindarischen Epinikion,* Halle, 1928; G. Norwood, *Pindar,* Berkeley y Los Ángeles, 1945; F. Schwenn, «Pindaros», *RE,* XX, 2, 1950, 1606-97; J. Duchemin, *Pindare, poète et prophète,* París, 1955; E. L. Bundy, *Studia Pindarica,* Berkeley y Los Ángeles, 1962; C. M. Bowra, *Pindar,* Oxford, 1964; A. Köhnken, *Die Funktion des Mythos bei Pindar,* Berlín y Nueva York, 1971; J. Peron, *Les images maritimes de Pindare,* París, 1974; H. Fränkel, *Early Greek poetry and philosophy,* trad. M. Hadas y J. Willis, Nueva York y Londres, 1975, 425-504; G. F. Gianotti, *Per una poetica pindarica,* Turín, 1975; K. Crotty, *Song and action: the victory odes of Pindar,* Baltimore y Londres, 1982. L. F. Guillén, *Píndaro. Estructura y resortes del quehacer poético,* Madrid, 1975. 2) **Obras sueltas:** R. W. B. Burton, *Pindar's Pythian Odes,* Oxford, 1962; D. C. Young, *Three odes of Pindar, Mnemosyne,* supl. IX, 1968 *(Pít.*, 3, 11, *Ol.*, 7); idem, *Pindar Isthmian 7, Myth and example, Mnemosyne,* supl. XV, 1971); C. Carey, «Three myths in Pindar: *Nem.* 4, *Ol.* 9, *Nem.* 3», *Eranos,* 78, 1980, 143-63. 3) **Misceláneas:** (eds.) W. C. Calder y J. Stern, *Pindaros und Bakchyli-*

des, «Wege der Forschung», CXXXIV, Darmstadt, 1970. 4) **Mss.:** A. Turyn, *De codicibus Pindaricis*, Cracovia, 1932; J. Irigoin, *Histoire du texte de Pindare*, París, 1952.

LÉXICO: W. J. Slater, Berlín, 1969.

BAQUÍLIDES

VIDA

N. h. 510 a. C. en Yulis de Ceos; sobrino de Simónides, contemporáneo y rival de Píndaro. Sus primeros trabajos son desconocidos. Fue invitado por Hierón de Siracusa a mediados de los 470 y celebró la victoria olímpica de su anfitrión en 468 *(Oda* 3). Exiliado de Ceos al Peloponeso, quizás en los 460 (fecha posible de la *Oda* 9, y *Dit.*, 20). Compuso las *Odas* 1 y 2 entre el 464 y 454, 6 y 7 (sus últimos poemas) en 452. Murió h. 450 (no obstante, Euseb., *Cron. Ol.*, 87, 2). Fuentes: Suda, *Et. Magn.*, 582, 20, Estrabón, 10, 486, *Cron. Pasc.*, 162b, Euseb., *Cron. Ol.*, 78, 2, 82, 2 (fechas y antecedentes); El., *H. V.*, 4, 15 (Sicilia); Plut., *De exil.*, 14, 605c-d (exilio); escol. sobre Pínd., *Ol.*, 2, 154 y sigs., *Pít.*, 2, 97, 131a, 132c, 163b, 166d, *Nem.*, 3, 143 (rivalidad con Píndaro; cf. «Longino», *Subl.*, 33, 5); IG^2, XII, 5, 608 = Dittenberger, SIG^3, 1057; *P. Oxi.*, 222 (poemas fechados). Ver J. M. Edmonds, *Lyra Graeca*, III, Loeb, 1927, 80-6; A. Severyns, *Bacchylide. Essai biographique*, Lieja y París, 1933.

OBRAS

1) **Conservadas:** Fragmentos importantes de papiros de *Epinicios* y *Ditirambos*, varios entre 100 y 200 versos de largo y virtualmente completos; dos dedicatorias en epigramas *(Ant. Pal.*, 6, 53 y 313). Tres poemas (13, 5, 4) celebran los mismos triunfos que las odas de Píndaro *(Nem.*, 5, 485 ó 483; *Ol.*, 1, 476, *Pít.*, 1, 470). 2) **Perdidas:** himnos, peanes, prosodias (cantos de procesión), partenios (cantos de doncellas; Ps.-Plut., *De mus.*, 17, 1136 y sig.), hiporquemas (cantos de danza), encomios, eróticos.

BIBLIOGRAFÍA

(Para 1952-75, ver D. E. Gerber, *C. W.*, 61, 1967/8, 384-6, y 70, 1976/7, 125-30.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** B. Snell, 10.ª ed. rev. H. Maehler, BT, 1970, con bibliografía e *index verborum*. **Comentarios:** F. G. Kenyon, Londres, 1897; R. C. Jebb, Cambridge, 1905; D. A. Campbell, *Greek lyric poetry*, Londres, 1967, reed. Bristol, 1982 (selección); H. Maehler, Leiden, 1982 (con trad. al alemán).

TRADUCCIONES: R. Fagles, New Haven, 1961; *Odas y fragmentos*, trad. de Felisa Romero, B. C. Gredos, 1988.

ESTUDIOS: A. Körte, «Bacchylidea», *Hermes*, 53, 1918, 113-47; *idem*, «Bakchylides», *RE*, supl. IV, 1924, 58-67; B. Gentili, *Bacchilide. Studi*, Urbino, 1958; A. Parry, «Introducción» de Fagles, en *Traducciones, supra;* G. M. Kirkwood, «The narrative art of

Bacchylides», *The classical tradition: literary and historical studies in honor of Harry Caplan*, ed. L. Wallach, Ithaca, N. Y., 1966, 98-114; (eds.) W. M. Calder y J. Stern, *Pindaros und Bakchylides*, «Wege der Forschung», CXXXIV, Darmstadt, 1970; M. Lefkowitz, *The victory ode*, Park Ridge, N. J., 1976; C. Segal, «Bacchylides reconsidered: epithets and the dynamics of lyric narrative», *Q. U. C. C.*, 22, 1976, 99-130; J. Peron, «Les mythes de Crésus et Méléagre dans les Odes III et V de Bacchylide», *R. E. G.*, 91, 1978, 307-39; C. Segal, «The myth of Bacchylides 17: heroic quest and heroic identity», *Eranos*, 77, 1979, 23-37.

CORINA

VIDA

Según la Suda, fue discípula de Mirtis y contemporánea de Píndaro, al que venció cinco veces, n. en Tebas o Tanagra. La fecha del s. v es muy controvertida: no se menciona antes de la segunda mitad del s. I a. C. (Antípatro de Tesalónica, *Ant. Pal.*, 9, 26), ni en el canon alejandrino de poetas líricos; autores tardíos y escolios la añaden en décimo lugar. Para Propercio (2, 3, 19-21) ella es la *antiqua Corinna*, vagamente relacionada con Safo; pero Estacio *(Silv.*, 5, 3, 156-8) la sitúa entre Calímaco y Licofrón (si bien también Sofrón): *tenuisque arcana Corinnae*. En el fr. 664a *PMG*, ella critica a Mirtis por competir contra Píndaro, pero esto no tiene por qué significar que sea contemporánea de ninguno de los dos. La ortografía del fragmento más largo, el Papiro de Berlín (654 *PMG;* ver en *Obras)*, pertenece a finales del s. III a. C. O bien Corina escribió entonces, o sus poemas, si escribió en el s. v, fueron transcritos en ese caso a los caracteres en uso. Fuentes: breve biografía en Suda; fr. 655, 3 *PMG*, Paus., 9, 22, 3, El., *V. H.*, 13, 25, Plut., *Glor. Aten.*, 4, 347 y sig., escol. sobre Ar., *Ac.*, 720 (ciudadanía tanagra, relación con Píndaro); escol. sobre Pind., *proem.*, 1, 11, 20 y sigs. Drachmann, Tzetzes, *Prol. ad Lycophron.*, p. 2, 3 y sigs. Scheer, *CGF*, 35, 19, 22 (añadida al canon de poetas líricos).

OBRAS

Cinco libros (Suda), posiblemente llamados Ϝεροῖα, «Cuentos» o «Narraciones» (cf. D. L. Clayman, *C. Q.*, n. s. 28, 1978, 396 y sig.), frs. 655 ii, 656, 657 *PMG*. Títulos de otras obras sobre temas míticos, principalmente beocios, incluyendo *Los siete contra Tebas, Yolao*, quizás *Orestes* (690 *PMG)*. Textos más importantes: 654 *PMG (P. Berol.*, 284): dos fragmentos narrativos largos, uno de un concurso de canto entre Helicón y Citerón, otro sobre las hijas de Asopo; 655 *PMG (P. Oxi.* 2370): unos veinte versos, quizás de los Ϝεροῖα (verso 2), descripción de su poesía en primera persona. Dialecto: el lenguaje literario artificial común a la lírica griega, pero con una mezcla de vernáculo beocio. Métrica: dimetros coriámbicos, glicónicos, ferecracios, de forma bastante sencilla, y mucho más característicos del estilo helenístico que del arcaico (ver Page, en *Comentarios, infra*, 61 y sig., 87 y sig.). Para otras indicaciones sobre una posible fecha posterior en prosodia, ver E. Lobel, *Hermes*, 65, 1930, 362 y sig.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver D. E. Gerber, *C. W.*, 61, 1967/8, 329-30, y 70, 1976/7, 130.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** *PMG.* **Comentarios:** D. L. Page, Londres, 1953 (reed. 1963); D. A. Campbell, *Greek lyric poetry,* Londres, 1967 (reed. Bristol, 1982), 103-6 y 408-13; D. E. Gerber, *Euterpe,* Amsterdam, 1970, 391-400.

ESTUDIOS: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker, Abh. Göttingen,* phil-hist. Klasse, n. s. 4, 3, 1900, 21-3; P. Maas, *RE,* XI, 2, 1922, 1393-7; E. Lobel, «Corinna», *Hermes,* 65, 1930, 356-65; C. M. Bowra, «The daughters of Asopus», *Problems in Greek poetry,* Oxford, 1953, 54-65; D. L. Page, *Corinna,* Londres, 1953 (reed. 1963); A. E. Harvey, «A note on the Berlin papyrus of Corinna», *C. Q.*, n. s. 5, 1955, 176-80; G. M. Bolling, «Notes on Corinna», *A. J. Ph.*, 77, 1956, 282-7; K. Latte, «Die Lebenszeit der Korinna», *Eranos,* 54, 1956, 57-67; P. Guillon, «Corinne et les oracles béotiens: La consultation d'Asopus», *B. C. H.*, 82, 1958, 47-60; idem, «À propos de Corinne», *Annales de la Faculté de Lettres d'Aix,* 33, 1959, 155-68; C. M. Bowra, *Pindar,* Oxford, 1964, 279-81; Lesky, 178-80; M. L. West, «Corinna», *C. Q.*, n. s. 20, 1970, 277-87; A. Allen y J. Frel, «A date for Corinna», *C. J.*, 68, 1972, 26-30; G. M. Kirkwood, *Early Greek monody,* Ithaca, N. Y., y Londres, 1974, 185-93, 278-80; C. P. Segal, «Pebbles in golden urns: the date and style of Corinna», *Eranos,* 73, 1975, 1-8; D. L. Clayman, «The meaning of Corinna's Ϝεροῖα», *C. Q.*, n. s. 28, 1978, 396-7; J. Ebert, «Zu Korinnas Gedicht vom Wettstreit zwischen Helikon und Kithairon», *Z. P. E.*, 30, 1978, 5-12.

FILOSOFÍA GRIEGA ARCAICA

OBRAS GENERALES

El texto estándar de todos los autores explicados en este capítulo y la numeración de los fragmentos es de DK = H. Diels y W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker,* I-II, 6.ª ed., Berlín, 1951-2, y ediciones posteriores; éste incluye una traducción al alemán y amplios testimonios. El vol. III es un amplio índice de palabras. Los fragmentos en esta edición están traducidos al inglés por K. Freeman, *Ancilla to the Pre-Socratic philosophers,* Oxford, 1956.

ESTUDIOS

1) Libros que incluyen valoraciones generales o estudios de comprensión de los autores tratados en este capítulo:

Barnes, J., *The Presocratic philosophers,* 2 vols., Londres, 1979.

Burnet, J., *Early Greek philosophy,* 4.ª ed., Londres, 1930; trad. esp. *La aurora del pensamiento griego,* México, 1944.

Gigon, O., *Der Ursprung der griechischen Philosophie,* 2.ª ed., Basilea y Stuttgart, 1968; trad. esp. *Los orígenes de la filosofía griega (De Hesíodo a Parménides),* Madrid, Gredos, 1984.

Guthrie, W. (trad. esp.), *Historia de la filosofía griega:* Vol. I (1984): *Los primeros presocráticos y los pitagóricos.* Vol. II (1986): *La tradición presocrática desde Parménides a Demócrito.* Vol. III (1988): *Siglo V. Ilustración.* Vol. IV: *Platón* (de inminente aparición), Madrid, Gredos.

Hussey, E., *The Presocratics,* Londres, 1972.

Kirk, G. S., Raven, J. E., y Schofield, M., *The Presocratic philosophers,* 2.ª ed., Cambridge, 1983 (incluye textos principales y trad.); trad. esp. *Los filósofos presocráticos* (Historia crítica con selección de textos), 2.ª ed. ampliada, Madrid, Gredos, 1987. Véase también *Los filósofos presocráticos,* 3 vols., trad. de C. Eggers y otros, B. C. Gredos, 1986; 1985; 1986.

Zeller, E., *Die Philosophie der Griechen,* I, 1, 7.ª ed., Leipzig, 1923 (Jenófanes y Parménides); I, 2, 6.ª ed. (rev. W. Nestle), Leipzig, 1920 (De Heráclito a Demócrito); trad. esp. *Fundamentos de la filosofía griega,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1966.

—, y Mondolfo, R., *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico,* I, 3, *Gli Eleati,* ed. G. Reale, Florencia, 1967; I, 4, *Eraclito,* ed. R. Mondolfo, Florencia, 1961; I, 5, *Empedocle, Atomisti, Anassagora,* ed. A. Capizzi, Florencia, 1969.

2) Libros que incluyen debates especializados de todos o de la mayoría de los autores:

Allen, R. E., y Furley, D. J. (eds.), *Studies in Presocratic philosophy,* 2 vols., Londres, 1970-5.

Fränkel, H., *Wege und Formen frühgriechischen Denkens,* 2.ª ed., Munich, 1960.

Hölscher, U., *Anfängliches Fragen,* Göttingen, 1968.

Mourelatos, A. P. D. (ed.), *The Pre-Socratics,* Nueva York, 1974.

3) Estudios de antecedentes y libros que tratan de aspectos particulares:

Cornford, F. M., *Principium sapientiae,* Cambridge, 1952.

Dodds, E. R., *The Greeks and the irrational,* Berkeley y Los Ángeles, 1951; trad. esp. *Los griegos y lo irracional,* Madrid, Revista de Occidente, Alianza AU, 1966.

Fränkel, H., *Early Greek poetry and philosophy,* trad. M. Hadas y J. Willis, Nueva York y Londres, 1975.

Jaeger, W., *The theology of the early Greek philosophers,* Oxford, 1947; trad. esp. *La teología de los primeros filósofos griegos,* México, 1982.

Kahn, C. H., *Anaximander and the origins of Greek cosmology,* Nueva York, 1960.

—, *The verb «Be» in ancient Greek,* Dordrecht, 1973.

Lloyd, G. E. R., *Early Greek science from Thales to Aristotle,* Londres, 1970.

—, *Polarity and analogy. Two types of argumentation in early Greek thought,* Cambridge, 1966.

Lloyd-Jones, H., *The justice of Zeus,* Berkeley y Los Ángeles, 1971.

Nilsson, M. P., *A history of Greek religion,* 2.ª ed., trad. F. J. Fielden, Nueva York. 1964; trad. esp. *Historia de la religión griega,* Buenos Aires, Eudeba.

Sambursky, S., *The physical world of the Greeks,* Londres, 1956.

Snell, B., *The discovery of the mind: the Greek origins of European thought,* trad. T. G. Rosenmeyer, Oxford, 1953; trad. esp. *Las fuentes del pensamiento europeo,* Razón y Fe, Madrid, 1963.

Vernant, J.-P., *Los orígenes del pensamiento griego,* Buenos Aires, 1965.

West, M. L., *Early Greek philosophy and the Orient,* Oxford, 1971.

JENÓFANES

VIDA

Nacido hacia 570 a. C., hijo de Desio u Ortomenes, en Colofón en la Jonia continental. Tras la conquista de Lidia por Ciro en el 545 vivió una vida itinerante entre varias ciudades, incl. Zancle y Catania en Sicilia, durante al menos sesenta y siete años. Considerado en la Antigüedad como fundador de la filosofía eleática y como maestro de Parménides. Falleció h. 470 a. C. Fuentes: frs. 1-3, 8; Diógenes Laerc., 9, 18-21; Clem. Alej., *Strom.*, 1, 64; Platón, *Sof.*, 242d; Arist., *Metaf.*, A5, 986b18; otros en DK, 21A.

OBRAS

Se conservan unos 120 versos. Más de la mitad son elegíacos y un poema (fr. 1) podría estar completo. Otros, aparte de un trimetro yámbico (fr. 14, 1), son hexámetros. Algunos de éstos están transcritos de los *Sílloi* (versos «bizcos») o *Parodias*, y por lo menos cinco libros de *Sílloi* le fueron atribuidos en la Antigüedad (fr. 21a); Proclo dice que estaban dirigidos «contra todos los filósofos y poetas» (DK, 21A, 22; cf. Diógenes Laerc., 9, 18). Los versos restantes que se conservan podrían provenir de esta obra, si bien determinados fragmentos pueden pertenecer a un poema titulado *Sobre la naturaleza,* del período helenístico (para este punto de vista, ver H. Diels, *A. G. Ph.*, 1897, 530-5, y K. Deichgräber, *Rh. M.*, 87, 1938, 1-31; en contra, en *Obras generales* (1) y (3) para «Early Greek philosophy», Burnet, 115 y sig., y Jaeger, 40, n. 11, 210). También se dice de Jenófanes que escribió 2.000 versos sobre las fundaciones de Colofón y Elea (Diógenes Laerc., 9, 20). Opiniones atribuidas a Jenófanes por el autor de *Sobre Meliso, Jenófanes, Gorgias* (en el «corpus «aristotélico»), probablemente fueron recopiladas en el s. I a. C. y están generalmente desacreditadas como fuente.

BIBLIOGRAFÍA

(Para 1957-70, ver J. Wiesner, *A. A. H. G.*, 30, 1972, 1-15.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** Diehl, I, 3.ª ed., 1954, 63-74; *IEG,* II, 163-70; J. M. Edmonds, *Elegy and iambus,* I, Loeb, 1931, 182-215. **Comentarios:** M. Untersteiner, Florencia, 1955 (con trad. al italiano).

ESTUDIOS: 1) **Generales:** C. M. Bowra, *Early Greek elegists,* Londres, 1938, 105-36; K. von Fritz, *RE,* IX A.2, 1967, 1541-62. 2) **Más especializados:** C. M. Bowra, «Xenophanes on songs at feasts», en *Problems in Greek poetry,* Londres, 1953, 1-14, y «Xenophanes and the Olympic games», *ibid.* 15-37; J. Defradas, «Le banquet de Xénophane», *R. E. G.*, 75, 1962, 344-65; E. Heitsch, «Das Wissen des Xenophanes», *Rh. M.*, 109, 1966, 193-235; P. Steinmetz, «Xenophanes-Studien», *ibid.* 13-73; D. Babut, «Xénophane critique des poètes», *A. C.*, 43, 1974, 83-117. Ver también *Obras generales* en «Filosofía griega arcaica».

PARMÉNIDES

VIDA

Nacido alrededor del 515 a. C., hijo de Pires, en Elea al sur de Italia. Probablemente noble y rico de nacimiento, estuvo asociado de algún modo en su juventud con Jenófanes y con Aminias, un pitagórico, en cuyo honor construyó un templo. Se dice de él que actuó como legislador en Elea (Espeusipo, fr. 1). Falleció entre 449-440 a. C. Fuentes: Dióg. Laerc., 9, 21-3; Suda; Platón, *Parm.*, 127a-c; otros en DK, 28A.

OBRAS

Un poema en hexámetros del cual se conservan 154 versos, el trozo continuo más largo partiendo de una única cita de Simplicio en su comentario sobre Arist., *Fís.*, 144, 26. La obra consta de tres partes: un proemio de treinta y dos versos (todos menos los dos últimos citados por Sext. Emp. en *Adv. math.*, 7, 111 y sigs.), el «Camino de la verdad» (setenta y seis versos conservados, quizás nueve décimas partes del original), el «Camino de la apariencia» (cuarenta y cuatro versos atestiguados, seis en versión latina por Celio Aureliano; quizás solamente una décima parte del original). La totalidad del poema fue titulado posteriormente en la Antigüedad *Sobre la naturaleza,* y la descripción podría pertenecer a Parménides (véase Hölscher en *Textos, infra,* 68).

BIBLIOGRAFÍA

(Para 1957-70, ver H. Schwabl, *A. A. H. G.*, 30, 1972, 15-43.)

TEXTOS Y COMENTARIOS (todos con trad.): J. Zafiropulo, *L'école éléate,* París, 1950; M. Untersteiner, Florencia, 1958; L. Tarán, Princeton, 1965; U. Hölscher, Frankfurt am Main, 1969; K. Bormann, Hamburgo, 1971.

ESTUDIOS: H. Diels, *Parmenides' Lehrgedicht,* Berlín, 1897; W. J. Verdenius, *Parmenides: some comments on his poem,* Groninga, 1942; K. Reinhardt, *Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie,* 2.ª ed., Frankfurt, 1959; G. E. L. Owen, «Eleatic questions», *C. Q.*, n. s. 10, 1960, 84-102, reed. en Allen y Furley II, en *Obras generales* (2) en «Filosofía griega arcaica»; J. Mansfeld, *Die Offenbarung des Parmenides und die menschliche Welt,* Assen, 1964; A. P. D. Mourelatos, *The route of Parmenides,* New Haven y Londres, 1970; J. Jantzen, *Parmenides zum Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit,* Munich, 1976. Ver también *Obras generales* en «Filosofía griega arcaica».

EMPÉDOCLES

VIDA

Nacido hacia 492 a. C., hijo de Metón, un rico aristócrata, en Agrigento en Sicilia. Probablemente asociado con pitagóricos, cuyas doctrinas, junto con las de Parménides, conformaron la influencia más decisiva en su pensamiento. Defendió la democracia en Agrigento y declinó una oferta de reinado. Disfrutó de gran reputación como orador, doctor y taumaturgo. Fuentes: frs. 112-14; Diógenes Laerc., 8, 51-77 (citando numerosas fuentes helenísticas); Suda; Arist., *Metaf.*, A3, 984a11; otros en DK, 31A.

OBRAS

Se conservan fragmentos de dos poemas, *Sobre la naturaleza* (3 libs.) y *Las purificaciones* (2 libs: ver M. L. West, *Maia,* 20, 1968, 199), que abarcan juntos 5.000 versos. Todos los fragmentos (cerca de 450 versos) pertenecen a uno u otro poema (Van der Ben en *Textos, infra,* 7-9). En 1901, Diels asignó alrededor de 100 versos del material que se conserva a *Las purificaciones,* y sus suposiciones han sido ampliamente aceptadas. Pero con seguridad sólo diecisiete versos (frs. 112-14) pertenecen a su poema, y Van der Ben ha opinado que los otros fragmentos así atribuidos por Diels forman parte del proemio de *Sobre la naturaleza.* Es demasiado pronto para juzgar los efectos de esta visión tan radical, pero hay que decir que el tono y motivo de los fragmentos tradicionales de *Las purificaciones* son marcadamente diferentes del material que se asignó en un principio a *Sobre la naturaleza.* Para obras perdidas y espúreas, ver Guthrie, 1965, en *Obras generales* (1) para «Filosofía griega arcaica», 135, n. 1.

BIBLIOGRAFÍA

(Hasta 1965, ver D. O'Brien, *Empedocles' cosmic cycle,* Cambridge, 1969, 337-402.)

TEXTOS Y COMENTARIOS (todos con trad.): E. Bignone, Turín, 1916; J. Bollack, 3 vols. en 4.° todavía sin las *Purificaciones,* París, 1965-9; M. R. Wright, New Haven y Londres, 1981; N. van der Ben, *The proem of Empedocles' Peri physeos. Thirty-one fragments,* Amsterdam, 1975. Ed. de *Las purificaciones* solamente por G. Zuntz en *Persephone,* Oxford, 1971.

ESTUDIOS: C. M. Millerd, *On the interpretation of Empedocles,* Chicago, 1908; A. Traglia, *Studia sulla lingua di Empedocle,* Bari, 1952; D. J. Furley, «Variations on themes from Empedocles in Lucretius' poem», *B. I. C. S.*, 17, 1970, 55-74; C. H. Kahn, «Religion and natural philosophy in Empedocles' doctrine of the soul», en Mourelatos en *Obras generales* (2) para «Filosofía griega arcaica», 426-56; A. A. Long, «Empedocles' cosmic cycle in the sixties», *ibid.* 397-425. Ver también *Obras generales* para «Filosofía griega arcaica».

HERÁCLITO

VIDA

Nació hacia el 540 a. C., hijo de Bloson (o Herakon), en Éfeso. Renunció a sus derechos al «reinado» hereditario en favor de su hermano. Sus escritos demuestran que despreciaba sin paliativos a los habitantes de Éfeso. Supuestamente se apartó de la sociedad rayando en la misantropía. Ésta y otras muchas anécdotas sobre él son probablemente conclusiones de sus propias palabras. Falleció hacia el 480 a. C. Fuentes: Dióg. Laerc., 9, 1-17; Suda; Estrabón, 14, págs. 632-3C; otras en DK, 22A.

OBRAS

Colección de unos 120 apotegmas cortos, citados especialmente por escritores de la Era Cristiana. De Aristóteles en adelante (*Ret.*, 1407b 11) se hace referencia a los «escritos» o al «libro» de Heráclito, pero se ha sugerido que era una colección de sentencias orales recogidas tras su muerte (así Kirk en *Comentarios, infra,* 7). Incluso si Heráclito escribió sus pensamientos en la forma que se conservan, es muy probable que su libro esté hecho por series de sentencias precisas, enlazadas entre sí sólo vagamente. El fr. 1 tiene una compleja estructura periódica y probablemente está pensado como una introducción a los pensamientos personales.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver E. N. Roussos, *Heraklit Bibliographie,* Darmstadt, 1971.)

TEXTOS Y COMENTARIOS (todos con trad.): **Textos:** I. Bywater, Oxford, 1877. **Comentarios:** G. S. Kirk, *Heraclitus: the cosmic fragments,* reed. corregida, Cambridge, 1962; M. Marcovich, Mérida, 1967; J. Bollack y H. Wismann, *Héraclite ou la séparation,* París, 1972; R. Mondolfo y L. Tarán, *Eraclito. Testimonianze e imitazioni,* Florencia, 1972; C. H. Kahn, *The art and thought of Heraclitus,* Cambridge, 1979.

ESTUDIOS: G. Vlastos, «On Heraclitus», *A. J. Ph.*, 76, 1955, 337-68, reed. en parte en Allen y Furley en *Obras generales* (2) para «Filosofía griega arcaica», I, 413-29; C. Ramnoux, *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots,* París, 1959; K. Axelos, *Héraclite et la philosophie,* París, 1962; C. H. Kahn, «A new look at Heraclitus», *American Philosophical Quarterly,* I, 1964, 189-203; M. Marcovich, *RE,* supl. X, 1965, 246-320. Ver también *Obras generales* para «Filosofía griega arcaica». A. García Calvo, *Razón común,* ed. crítica, trad. y com. de Heráclito, Madrid, 1985.

ANAXÁGORAS

VIDA

Nacido hacia el 500 a. C., hijo de Hegesibulo, en Clazómenas en la costa jónica. Estuvo unos 30 años en Atenas, probablemente entre el 480 y el 430. Amigo de Pericles, y quizás también conoció a Eurípides. Procesado por impiedad por Cleón alrededor de 433-430, abandonó Atenas por Lámpsaco, donde murió hacia el 428 a. C. Fuentes: Dióg. Laerc., 2, 6-15; Suda; Platón, *Fedr.*, 270a; Plut., *Per.*, 4, 4; 8, 1; 16, 5-7; otras en DK, 59A.

OBRAS

Un «único tratado» (así en Dióg. Laerc., 1, 16), conocido más tarde como *Sobre la naturaleza*. Simplicio cita dieciséis pasajes de su «primer libro», todos excepto uno en su comentario de la *Física* de Aristóteles; otros escritores conservan unas cuantas líneas más; el trabajo completo pudo ser comprado por una dracma en el 399 (Platón, *Apol.*, 26d), y una parte sustancial de su introducción está contenida probablemente en los fragmentos conservados. Los libros perdidos atribuidos a Anaxágoras sobre la cuadratura del círculo, sobre pintura y perspectiva, y sobre problemas (DK, 59A, 38-40), podrían ser espúreos.

BIBLIOGRAFÍA

(Hasta 1970, ver C. J. Classen, *RE,* supl. XII, 1970, 28-30.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: D. Lanza, Florencia, 1966, con trad. al italiano.

ESTUDIOS: K. Deichgräber, «Hymnische Elemente in der philosophischen Prosa der Vorsokratiker», *Philologus,* 88, 1933, 347-61; O. Gigon, «Zu Anaxagoras», *Philologus,* 91, 1936, 1-41; J. Zafiropulo, *Anaxagore de Clazomène,* París, 1948; G. Vlastos, «The physical theory of Anaxagoras», *Ph. R.,* 59, 1950, 31-57; J. A. Davison, «Protagoras, Democritus, and Anaxagoras», *C. Q.*, n. s. 3, 1953, 33-45; M. C. Stokes, «On Anaxagoras», *A. G. Ph.*, 47, 1965, 1-19, 217-50; W. Burkert, «La genèse des choses et des mots. Le papyrus de Derveni entre Anaxagore et Cratyle», *E. Ph.*, 25, 1970, 443-55; M. Schofield, *An Essay on Anaxagoras,* Cambridge, 1980. Ver también *Obras generales* para «Filosofía griega arcaica».

MELISO

VIDA

Nacido hacia el 485 a. C., hijo de Itágenes, en Samos. Hombre de estado y almirante de esa ciudad, derrotó a los atenienses en una batalla naval en el 441/440. Discípulo o seguidor de Parménides. Fuentes: Dióg. Laerc., 9, 24; Suda; Plut., *Per.*, 26-8.

OBRAS

Un libro titulado, de acuerdo con Simplicio (DK, 30A, 4), «Sobre la naturaleza o Sobre lo que es». Ocho pasajes están citados por Simplicio, todos menos uno en su comentario sobre la *Física* de Aristóteles. Más detalles sobre Meliso en el tratado pseudo-aristotélico *Sobre Meliso, Jenófanes, Gorgias.*

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: G. Reale, Florencia, 1970, con trad.

ESTUDIOS: Ver *Obras generales* para «Filosofía griega arcaica».

DEMÓCRITO

VIDA

Nacido hacia el 460 a. C., hijo de Hegesístrato (o Atenócrito o Damasipo), en Abdera de Tracia. Seguidor de Leucipo y posiblemente socio de Anaxágoras. Viajó mucho, probablemente hasta Egipto y quizás hasta la India. Conocido en el mundo romano como «El filósofo sonriente». Fecha de fallecimiento desconocida. Fuentes: Diòg. Laerc., 9, 34-49 (incl. catálogo de obras); Suda; otras en DK, 68A.

OBRAS

Más de sesenta títulos atestiguados en Diòg. Laerc., 9, 46-8, la mayoría ordenados bajo los encabezamientos siguientes (clasificación atribuida a Trásilo, bibliotecario de Alejandría a principios del s. I d. C.): ética, física, matemática, música (incluye poesía), y técnica. Una muestra representativa de títulos: *Sobre el buen humor, Sobre los planetas, Sobre los colores, Fundamentos de los sonidos, Sobre líneas irracionales y sólidos, Sobre poesía, Sobre la pintura.* No se conserva ningún libro, y el número de fragmentos ciertos es muy pequeño. La mayoría son máximas éticas, preservadas en la antología de Estobeo que recopiló unas 130 con el nombre de Demócrito. Otros ochenta y seis aforismos cortos (muchos de ellos los mismos que los de la antología) están enumerados en dos MSS de Estobeo como «Los pensamientos de oro de Demócrates el filósofo». La transmisión de éstos es independiente del mismo Estobeo (ver DK, II, 154) y se ha asumido ampliamente que Demócrates es lo mismo que Demócrito. Sobre la autenticidad de los fragmentos éticos, ver Guthrie, 1965, en *Obras generales* (1) para «Filosofía griega arcaica», 489 y sigs., y bibliografía allí citada; M. L. West, *C. R.*, n. s. 19, 1969, 142. Aristóteles es la mejor fuente para la filosofía de Demócrito.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: S. Luria, Leningrado, 1970 (en ruso).

ESTUDIOS: P. Natorp, *Die Ethica des Demokrits,* Berlín, 1893; C. Bailey, *The Greek Atomists and Epicurus,* Oxford, 1928; E. A. Havelock, *The liberal temper in Greek politics,* Cambridge, Mass., 1962, 125-54; T. Cole, *Democritus and the sources of Greek anthropology,* Cleveland, Ohio, 1967; D. J. Furley, *Two studies in the Greek Atomists,* Princeton, 1967; H. Steckel, *RE,* supl. XII, 1970, 191-223. Ver también *Obras generales* para «Filosofía griega arcaica».

LA TRAGEDIA

OBRAS GENERALES

1) Bibliografía

Lesky, *TDH.*

Webster, T. B. L., *G. y R.,* New surveys in the classics, V, 1971.

2) Tragedia en general

Baldry, H. C., *The Greek tragic theatre,* Londres, 1971.

Buxton, R. G. A., *Persuasion in Greek tragedy,* Cambridge, 1982.

Fritz, K. von, *Antike und moderne Tragödie,* Berlín, 1962.

Garton, C., «Characterization in Greek tragedy», *J. H. S.,* 77, 1957, 247-54.

Gould, J., «Dramatic character and 'human intelligibility' in Greek tragedy», *P. C. Ph. S.,* n. s. 24, 1978, 43-63.

Jones, J., *On Aristotle and Greek tragedy,* Londres, 1962.

Kitto, H. D. F., *Greek tragedy,* 3.ª ed., Londres, 1961.

—, *Form and meaning in drama,* Londres, 1956.

Knox, B. W. M., *Word and action: essays on the ancient theater,* Baltimore, 1979.

Lattimore, R., *The poetry of Greek tragedy,* Baltimore, 1958.

—, *Story patterns in Greek tragedy,* Londres, 1964.

Lesky, A., *Greek tragedy,* 2.ª ed., Londres, 1967; trad. esp. *La tragedia griega,* Barcelona, Ed. Labor, 1966.

—, *TDH.*

Lloyd-Jones, H., *The justice of Zeus,* Berkeley y Los Ángeles, 1971.

Lucas, D. W., *The Greek tragic poets,* 2.ª ed., Londres, 1959.

Pohlenz, M., *Die griechische Tragödie,* 2.ª ed., Göttingen, 1954.

Romilly, J. de, *L'évolution du pathétique d'Éschyle à Euripide,* París, 1961.

—, *Time in Greek tragedy,* Ithaca, N. Y., 1968.

—, *La tragédie grecque,* París, 1970.

Seeck, G. A. (ed.), *Das griechische Drama,* Darmstadt, 1979.

Snell, B., *Scenes from Greek drama,* Berkeley y Los Ángeles, 1964.

Steidle, W., *Studien zum antiken Drama,* Munich, 1968.

Taplin, O. P., *Greek tragedy in action,* Londres, 1978.

Vernant, J.-P., y Vidal-Naquet, P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* París, 1973, trad. al inglés por J. Lloyd, Brighton, 1981.
Vickers, B., *Towards Greek tragedy,* Londres, 1973.
Yale Classical Studies, 25, 1977, ed. T. F. Gould y C. J. Herington.

3) Texto, estilo, métrica

Dale, A. M., *The lyric metres of Greek drama,* 2.ª ed., Cambridge, 1968.
—, *Metrical analyses of tragic choruses,* fasc. I, *B. I. C. S.,* supl. XXI, I, 1971; fasc. II, *B. I. C. S.,* supl. XXI, 2, 1981.
Duchemin, J., *L'ἀγών dans la tragédie grecque,* París, 1945.
Jackson, J., *Marginalia scaenica,* Oxford, 1955.
Jens, W. (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie,* Munich, 1971.
Kranz, W., *Stasimon,* Berlín, 1933.
Kraus, W., *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie, S. A. W. W.,* 231, 4, 1957.
Nestle, W., *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie,* Stuttgart, 1930, reed. Hildesheim, 1967.
Page, D. L., *Actors' interpolations in Greek tragedy,* Oxford, 1934.
Schadewaldt, W., *Monolog und Selbstgespräch,* Berlín, 1926.

ORÍGENES DE LA TRAGEDIA

BIBLIOGRAFÍA

1) **General:** *DTC* (1.ª y 2.ª ed.); H. Patzer, *Die Anfänge der griechischen Tragödie,* Wiesbaden, 1962; G. F. Else, *The origin and early form of Greek tragedy,* Cambridge, Mass., 1965; A. Lesky, *La tragedia griega,* trad. esp. de J. Alsina, Barcelona, Ed. Labor, 1966; W. Burkert, «Greek tragedy and sacrificial ritual», *G. R. B. S.,* 7, 1966, 87-121; H. Lloyd-Jones, «Problems of early Greek tragedy: Pratinas, Phrynichus, the Gyges fragment», *Estudios sobre la tragedia griega,* Cuadernos de la Fundación Pastor, XIII, Madrid, 1966; Lesky, *TDH,* caps. I-III; F. R. Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia: Sobre los orígenes griegos del teatro,* Barcelona, 1972; 2) **Tespis:** *DTC,* 69-89; Lesky, *TDH,* 49-56. 3) **Prátinas, Frínico:** *DTC,* 63-8; M. Pohlenz, «Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius», *Kleine Schriften,* II, Hildesheim, 1965, 473; Lesky, *TDH,* 57-64. 4) **Fragmento de Giges:** E. Lobel, «A Greek historical drama», *P. B. A.,* 35, 1950, 3-12; D. L. Page, *A new chapter in the history of Greek tragedy,* Cambridge, 1951: para bibliografía, ver Lesky, *TDH,* 536, n. 30; R. A. Pack, *Greek and Latin literary texts from Graeco-Roman Egypt,* 2.ª ed., Ann Arbor, 1965, 97 (en el n.° 1707).

LA REPRESENTACIÓN DE LA TRAGEDIA

BIBLIOGRAFÍA

1) **General:** *DFA;* R. C. Flickinger, *The Greek theater and its drama,* 4.ª ed., Chicago, 1936; A. W. Pickard-Cambridge, *The theatre of Dionysus in Athens,* Oxford, 1946;

A. Spitzbarth, *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie,* Zurich, 1946; M. Bieber, *The history of the Greek and Roman theater,* 2.ª ed., Princeton, 1961; N. C. Hourmouziades, *Production and imagination in Euripides,* Atenas, 1965; T. B. L. Webster, *Monuments illustrating tragedy and satyr play,* 2.ª ed., *B. I. C. S.*, supl. XX, 1967; idem, *Greek theatre production,* 2.ª ed., Londres, 1970; H. C. Baldry, *The Greek tragic theatre,* Londres, 1971; E. Simon, *Das antike Theater,* Heidelberg, 1972, trad. C. E. Vafopoulou-Richardson, Londres, 1982; N. G. L. Hammond, «The conditions of dramatic production to the death of Aeschylus», *G. R. B. S.*, 13, 1972, 387-450; S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie,* Munich, 1974; P. Walcot, *Greek drama in its theatrical and social context,* Cardiff, 1976; H.-D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen,* Darmstadt, 1978. 2) **Festivales:** *DFA,* 25-125; H.-J. Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland,* Berlín, 1977; H. W. Parke, *Festivals of the Athenians,* Londres, 1977, 104-6, 125-35. 3) **Edificios teatrales:** W. Dörpfeld, y E. Reisch, *Das griechische Theater,* Atenas, 1896; Pickard-Cambridge, *Theatre,* 1-74, 134-68; W. B. Dinsmoor, «The Athenian theater of the fifth century», en *Studies presented to D. M. Robinson,* 1, San Luis, 1951, 309-30; A. M. Dale, «An interpretation of Aristophanes, *Vesp.* 136-210 and its consequences for the stage of Aristophanes», *J. H. S.*, 77, 1957, 205-11 = *Coll. Papers,* Cambridge, 1969, 103-18; A. von Gerkan, y W. Müller-Wiener, *Das Theater von Epidauros,* Stuttgart, 1961; P. Arnott, *Greek scenic conventions in the fifth century B. C.*, Oxford, 1962, 1-43; K. J. Dover, «The skene in Aristophanes», *P. C. Ph. S.*, 192, 1966, 2-17; J. Travlos, *Pictorial dictionary of ancient Athens,* Londres, 1971, 537-52; Melchinger, *Theater,* 3-49, 82-111, 126-37. 4) **Tramoya:** Pickard-Cambridge, *Theatre,* 100-22; Arnott, *Conventions,* 72-88; Hourmouziades, *Production,* 93-198, 146-69; Melchinger, *Theater,* 191-200. 5) **Accesorios:** J. Dingel, *Das Requisit in der griechischen Tragödie,* tesis, Tübingen, 1967. 6) **Escenografía:** H. Bulle, *Eine Skenographie,* 94.° Winckelmannsprogramm, Berlín, 1934; Pickard-Cambridge, *Theatre,* 30-74, 122-7; Arnott, *Conventions,* 91-106; Hourmouziades, *Production,* 35-57; Simon, *Theater,* 31-40; Melchinger, *Theater,* 162-4. 7) **Actores:** J. B. O'Connor, *Chapters in the history of actors and acting in ancient Greece,* Chicago, 1908; B. Hunningher, *Acoustics and acting in the theatre of Dionysus Eleuthereus,* Amsterdam, 1956; *DFA,* 126-76; P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique,* París, 1976. 8) **Trajes, máscaras, calzado:** *DFA,* 177-209; Simon, *Theater,* 17-31; Melchinger, *Theater,* 201-16. 9) **El vaso Prónomo:** P. E. Arias, M. Hirmer, B. B. Shefton, *A history of Greek vase painting,* Londres, 1962, 377-80; F. Brommer, «Zur Deutung der Pronomosvase», *A. A.*, 1964, 110-14; E. Simon, «Die 'Omphale' des Demetrios», *A. A.*, 1971, 199-206; H. Froning, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen,* Würzburg, 1971, 5-15. 10) **Representación y producción escénica:** K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe,* Berna, 1949; W. Steidle, *Studien zum antiken Drama,* Munich, 1968; A. M. Dale, «Seen and unseen on the Greek stage», *W. S.*, 69, 1956, 96-106 = *Coll. Papers,* 119-29; *idem,* «Interior scenes and illusion in Greek drama», *Coll. Papers,* 259-71; O. P. Taplin, «Significant actions in Sophocles' *Philoctetes*», *G. R. B. S.*, 12, 1971, 25-44; D. Bain, *Actors and audience: a study of asides and related conventions in Greek drama,* Oxford, 1977; O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus: observations on the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy,* Oxford, 1977; D. J. Mastronarde, *Contact and discontinuity: some conventions of speech and action on the Greek tragic stage,* Berkeley y Los Ángeles, 1979; D. Bain, *Orders, masters and servants in Greek tragedy,* Manchester, 1981.

ESQUILO

VIDA

Nacido hacia 525/4 a. C. (?) en Eleusis, de familia noble. Luchó en Maratón en el 490 y probablemente en Salamina; quizás también en Platea. Empezó compitiendo en los festivales trágicos a principios del s. v y resultó vencedor por primera vez en el 484. Visitó Sicilia en algún momento entre el 472 y el 468 (reestrenó *Los persas* y presentó *Las etneas)* y de nuevo en el 458 o más tarde. Falleció en Gela en el 456/5. Podría haber sido iniciado en los misterios de Eleusis. Se le atribuye un número total de veintiocho victorias (Suda) o trece *(Vida).* Fuentes: *Marm. Par.*, 59 (nacimiento); *ibid*, 50, *Vida*, OCT, 331-3, Suda, *s. v.* «Pratinas» (carrera literaria); *Marm. Par.*, 48, escolios sobre Esq., *Pers.*, 429, Paus., 1, 14, 5, *Vida*, 331, 10-13 (carrera militar). Para sus comienzos, ver Lesky, *TDH*, 65 y sig., B. M. W. Knox, *The heroic temper*, Berkeley y Los Ángeles, 1964, 174, n. 82; sobre visitas a Sicilia, C. J. Herington, *J. H. S.*, 87, 1967, 74-85; sobre simpatías políticas, K. J. Dover, *J. H. S.*, 77, 1957, 230-7 *(Eum.)*; E. R. Dodds, *P. C. Ph. S.*, n. s. 6, 1960, 19-31 *(Orestía)*; A. J. Podlecki, *The political background of Aeschylean tragedy*, Ann Arbor, 1966, revisada por R. P. Winnington-Ingram, *Gnomon*, 39, 1967, 641-6.

OBRAS

La Suda relaciona un número total de noventa obras. Una lista de los MSS de Esq. (OCT 335) contiene setenta y tres títulos pero está demostradamente incompleta. Ochenta y un (quizás ochenta y tres) títulos se conservan, pero algunos podrían estar duplicados. Los números de orden en la *Vida* están probablemente adulterados. 1) **Conservadas:** Siete tragedias: *Persas* (producida en el 472), *Siete contra Tebas* (467), *Suplicantes* (h. 460: ver H. Lloyd-Jones, *A. C.*, 33, 1964, 356-74; Garvie en *Estudios* (2), *infra), Orestía (Agamenón, Coéforas, Euménides,* 458), *Prometeo encadenado* (ver Griffith, en *Estudios* (2), *infra*, 9-13, 2) **Perdidas o en fragmentos** (por orden alfabético según títulos griegos, como en *TGF:* para las obras satíricas, ver D. F. Sutton, *H. S. C. Ph.*, 78, 1974, 123-30): *Atamante, Egipcios, Etneas, Alejandro* (sat. (?), ver Sutton, 128-9), *Alcmena, Amímone* (sat.), *Argivos, Argoi o los Remeros, Atalanta, Bacantes, Basárides,* «Bacantes», *Glauco (Pontio,* «del océano» (sat. (?)), y *Potneo,* «el Potnio»), *Danaides,* «obra *dikē*» (sat.), *Dictiulcos* «Los que echan las *redes*» (sat.), *Nodrizas de Dioniso* (sat. (?)), *El rescate de Héctor* o *Las Friges, Los Eleusinios, Los Epígonos, Los Edonos, Las Helíadas, Los Heraclidas, Los Talamopeos* «Constructores de alcobas» (sat. (?)), *Teoros* (Espectadores», o *Las Istmiastas* «Aquellos que fueron a Istmia» (sat.), *Las tracias, Las Hiereas* «Las Sacerdotisas», *Ixión, Ifigenia, Cabiros, Calisto, Cares* o *Europa, Cerción* (sat.), *Mensajeros* (sat.), *Circe* (sat.), *Cresas, Layo, Lemmios, León* (sat.), *Licurgo* (sat.), *Memnón, Mirmidones, Misois, Muchachos, Nemeas, Nereidas, Níobe, Jantrías* «Despedazadores de lana», *Edipo, Ostólogos* «Colectores de huesos» (sat.), *El Juicio de las armas, Palamedes, Penteo, Perrébides, Penélope, Polidectes, Prometeo (libertad), Piróforo* «Portador del fuego» (sat.), *Pirceo* «El encende-

dor del fuego»), *Propompos* «Escoltas», *Proteo* (sat.), *Salaminias, Sémele* o *Hidróforas* «Portadores de aguas», *Sísifo (drapete,* «el fugitivo», sat. (?) y *petroquilista,* «Sísifo arrastrador de piedras» (sat.)), *Esfinge* (sat.), *Télefo, Arqueras, Hipsípila* (sat. (?)), *Filoctetes, Fineo, Fórcides, Psicagogos* «conspiradores de espíritus», *Psicostasia* «el peso de las almas», *Oritias.* Para un intento de agrupar éstos en trilogías o tetralogías, ver Mette en *Textos y comentarios, infra.*

BIBLIOGRAFÍA

(Ver A. Wartelle, *Bibliographie historique et critique d'Éschyle et de la tragédie grecque 1518-1974,* París, 1978.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** H. Weil, BT, 1903; U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlín, 1914, reed. 1958; H. W. Smyth, Loeb, 1922-6, II rev. H. Lloyd-Jones, 1957, para incl. los principales fragmentos de papiros; D. L. Page, OCT, 1972. **Comentarios:** 1) Completos: P. Groeneboom, Groningen, 1928-52 (falta *Sup.);* H. J. Rose, 2 vols., Amsterdam, 1957-8. 2) Obras por separado. *Orestíada:* G. Thomson, Cambridge, 1938 (con trad. e incluye obra de W. G. Headlam), ed. rev. Praga, 1966 (sin trad. pero con escolios). *Ag.:* E. Fraenkel, 3 vols., Oxford, 1950, con trad.; J. D. Denniston y D. L. Page, Oxford, 1957. *Co.:* U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos Orestie,* II, Berlín, 1896. T. G. Tucker, Cambridge, 1901. *Pers.:* H. D. Broadhead, Cambridge, 1960. *Prom.:* G. Thomson, Cambridge, 1932, reed. Nueva York, 1979; M. Griffith, J. Vürtheim, Amsterdam, 1928; H. Früs Johansen y E. W. Whittle, 3 vols., Cambridge, 1983. *Siete:* T. G. Tucker, Cambridge, 1908; G. Italie, Leiden, 1950. Supl.: Gyldendalske Boghandel, 1980. *Dictiulcos:* M. Werre de Haas, Leiden, 1961. 3) Fragmentos: *TGF,* 3-128; Llody-Jones, Loeb, II; H.-J. Mette, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos,* Berlín, 1959; idem, *Der verlorene Aischylos,* Berlín, 1963; idem, *Lustrum,* 13, 1968, 513-34, y 18, 1975, 338-44. 4) Escolios: O. L. Smith (BT: I, *Orestíada* y *Supl.,* 1976; II, 2, *Siete,* 1982); idem, *Studies in the scholia on Aeschylus. I; The recensions of Demetrius Triclinius, Mnemosyne,* sup. XXXVII, 1975. *Pers.:* O. Dähndardt, BT, 1894; (Triclinian scholia) L. Massa Positano, Nápoles, 1948. *Prom. E.:* C. J. Herington, *Mnemosyne,* supl. XIX, 1972.

TRADUCCIONES: 1) **Prosa:** W. G. y C. E. S. Headlam, Bohn, Londres, 1909. *Orestíada:* H. Lloyd-Jones, 3 vols., Englewood Cliffs, N. J., 1970, con notas, reed. Londres, 1979. *Pers.:* A. Podlecki, Englewood Cliffs, N. J., 1970, con notas. *Siete:* C. M. Dawson, Englewood Cliffs, N. J., 1970, con notas. 2) **Verso:** P. Vellacott, Harmondsworth, 1956-61; (ed.) W. Arrowsmith, *The Greek tragedy in new translations,* Oxford (pub. hasta ahora: *Prom.,* J. Scully, 1975; *Siete,* A. Hecht y H. H. Bacon, 1974; *Supl.,* J. Lembke, 1975). *Orestíada:* R. Lattimore, Chicago, 1953; R. Fagles, Hardmondsworth, 1977. *Ag.:* L. MacNeice, Londres, 1936. En esp.: J. Alsina, Madrid, Ed. Cátedra, 1983; B. Perea Morales, B. C. Gredos, 1987: con introducción general de M. F. Galiano, Madrid, 1986.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos Interpretationen,* Berlín, 1914; G. Murray, *Aeschylus, the creator of tragedy,* Oxford, 1940; G. Thomson, *Aeschylus and Athens,* Londres, 1941; F. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus,* Ithaca, N. Y., 1949; K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe,* Berna, 1949; E. T. Owen, *The*

harmony of Aeschylus, Toronto, 1952; J. de Romilly, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Éschyle,* París, 1985; R. D. Dawe, «Inconsistency of plot and character in Aeschylus», *P. C. Ph. S.,* n. s. 9, 1963, 21-62; C. J. Herington, «Aeschylus: the last phase», *Arion,* 4, 1965, 387-403; H. D. F. Kitto, *Poiesis,* Berkeley y Los Ángeles, 1966, 33-115; (ed.) M. H. McCall, *Aeschylus: a collection of critical essays,* Englewood Cliffs, N. J., 1972; P. E. Easterling, «Presentation of character in Aeschylus», *G. and R.,* 20, 1973, 3-19; (ed.) H. Hommel, *Aischylos,* 2 vols., «Wege der Forschung», LXXXVII y CDLXV, Darmstadt, 1974; M. Gagarin, *Aeschylean drama,* Berkeley y Los Ángeles, 1976; O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus: observations on the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy,* Oxford, 1977; V. di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca,* Turín, 1978; (ed.) E. G. Schmidt, *Aischylos und Pindar: Studien zu Werk und Nachwirkung,* Berlín, 1981; T. G. Rosenmeyer, *The art of Aeschylus,* Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1982; R. P. Winnington-Ingram, *Studies in Aeschylus,* Cambridge, 1983. C. Miralles, *Tragedia y política en Esquilo,* Barcelona, 1969; G. Murray, *Esquilo, el creador de la tragedia,* Madrid, 1943. 2) **Obras por separado:** *Orestíada:* H. D. F. Kitto, *Form and meaning in drama,* Londres, 1956, caps. I-III; E. R. Dodds, «Morals and politics in the *Oresteia*», *P. C. Ph. S.,* n. s. 6, 1960, 19-31; A. Lebeck, *The Oresteia: a study in language and structure,* Washington, 1971; C. W. Macleod, «Politics and the *Oresteia*», *J. H. S.,* 102, 1982, 124-44. *Coéf.:* sobre *kommos,* ver W. Schadewaldt, *Hermes,* 67, 1932, 312-54; A. Lesky, *S. A. W. W.,* 221, 3, 1943. *Eum.:* A. L. Brown, «Some problems in the *Eumenides* of Aeschylus», *J. H. S.,* 102, 1982, 26-32. *Pers.:* K. Deichgräber, *N. A. W. G.,* 1941; idem, *Der listensinnende Trug des Gottes,* Göttingen, 1952; R. Lattimore, «Aeschylus on the defeat of Xerxes», *Classical studies in honor of W. A. Oldfather,* Urbana, Ill., 1943, 82-93; R. P. Winnington-Ingram, «Zeus in the *Persae*», *J. H. S.,* 93, 1973, 210-19; G. Paduano, *Gli Persiani di Eschilo,* Roma, 1978. *Prom.* E.: C. J. Herington, *The author of the Prometheus Bound,* Austin, Texas, 1970; E. R. Dodds, «The *Prometheus vinctus* and the progress of scholarship», *The ancient concept of progress,* Oxford, 1973, 26-44; M. Griffith, *The authenticity of the Prometheus Bound,* Cambridge, 1977; *idem,* «Aeschylus, Sicily, and Prometheus», eds. R. D. Dawe *et al., Dionysiaca,* Cambridge, 1978, 105-39; M. L. West, «The Prometheus trilogy», *J. H. S.,* 99, 1979, 130-48; D. J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound: a literary commentary,* Toronto, 1980. *Siete* (ver Lesky, *TDH,* 88, n. 23; R. P. Winnington-Ingram, *Y. Cl. S.,* 25, 1977, 1-45): K. Wilkens, *Die Interdependenz zwischen Tragödienstruktur und Theologie bei Aischylos,* Munich, 1974; W. G. Thalmann, *Dramatic art in Aeschylus' Seven against Thebes,* New Haven y Londres, 1978. Sobre la autenticidad de la escena final, ver H. Lloyd-Jones, *C. Q.,* n. s. 9, 1959, 80-115; E. Fraenkel, *M. H.,* 21, 1964, 58-64; R. D. Dawe, *C. Q.,* n. s. 17, 1967, 16-28; idem, Dawe *et al., Dionysiaca,* Cambridge, 1978, 87-103. *Supl.:* R. P. Winnington-Ingram, «The Danaid trilogy of Aeschylus», *J. H. S.,* 81, 1961, 141-52; A. F. Garvie, *Supplices: play and trilogy,* Cambridge, 1969. 3) **Estilo:** C. F. Kumaniecki, *De elocutionis Aeschyleae natura,* Cracovia, 1935; J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Éschyle,* París, 1935 (reed. 1975); W. B. Stanford, *Aeschylus in his style,* Dublín, 1942; F. R. Earp, *The style of Aeschylus,* Cambridge, 1948; O. Hiltbrunner, *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos,* Berna, 1950; A. Sideras, *Aeschylus Homericus,* «Hypomnemata», XXXI, Göttingen, 1971; E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos,* Göttingen, 1976. 4) **Texto y transmisión:** A. Turyn, *The manuscript tradition of the tragedies of Aeschylus,* Nueva York, 1943;

R. D. Dawe, *The collation and investigation of manuscripts of Aeschylus,* Cambridge, 1964; idem, *A repertory of conjectures on Aeschylus,* Leiden, 1965; A. Wartelle, *Histoire du texte d'Éschyle dans l'antiquité,* París, 1971. 5) **Métrica:** O. Schroeder, *Aeschyli cantica,* Leipzig, 1907.

LÉXICOS: G. Italie, 2.ª ed., Leiden, 1964, añadido de S. Radt; H. Holmboe, 6 vols., Akademisk Boghandel, 1971-3 (falta *Eum.);* H. E. Edinger, *Index analyticus Graecitatis Aeschyleae,* Hildesheim, 1981.

SÓFOCLES

VIDA

Nacido en 497/6 ó 496/5 a. C. *(Marm. Par.,* 56, *FGrH,* 239) en Colono, hijo de Sófilo. Siendo niño dirigió los cánticos de las celebraciones tras Salamina. Compitió por primera vez en el festival trágico en el 468: obtuvo el primer premio con *Triptólemo,* venciendo a Esquilo (Plut., *Cimón,* 8, 8). Sirvió como *helenotamia* en 443/2 *(IG,* I^2, 202, 36), como *estratego* con Pericles en 441/0 (Androcio, *FGrH,* 324 F 38, Ión de Quíos, *FGrH,* 392 F 6), posiblemente también después con Nicias (Plut., *Nicias,* 15, 2); *próbulo* en 412/11 (Arist., *Ret.,* 1419a26-31, salvo que Arist. se refiera a otro Sófocles). Ganó el primer premio en el 409 con *Filoctetes* (2.ª *Hipot.).* Falleció después de las Dionisíacas de 406 *(Vit. Eur.,* 135, 42 y sigs.) y antes de las Leneas del 405 (Ar., *Ranas,* 787 y sigs.). Obtuvo dieciocho victorias en las Dionisíacas = setenta y dos obras *(IG,* II^2, 2325). El número total de victorias (incluyendo algunas en las Leneas) fue de veinte *(Vida,* 8) o de veinticuatro (Suda). Nunca quedó por debajo del segundo puesto. Sirvió en embajadas y destacó en la vida religiosa ateniense, esp. en el culto a Asclepio *(IG,* II^2, 1252-3). Se le dio culto póstumo como héroe bajo el nombre de Dexión *(Et. Magn.,* 256, 6). Familia: mujer Nicóstrata, hijo Yofonte (poeta trágico), concubina Teoris, hijo Aristón, nieto Sófocles (poeta trágico). Fuentes: S. Radt, *Tragicorum Graecorum fragmenta,* IV, Berlín, 1977, 29-95. Para la carrera política de Sófocles, ver V. Ehrenberg, *Sophocles and Pericles,* Oxford, 1954; L. Woodbury, *Phoenix,* 24, 1970, 209-24; H. C. Avery, *Historia,* 22, 1973, 509-14; para la *Vida,* ver J. A. Fairweather, «Fiction in the biographies of ancient writers», *Anc. Soc.,* 5, 1974, 231-75; M. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets,* Londres, 1981, 75-87.

OBRAS

La Suda da un número de 123 obras; los títulos de unas 118 son conocidos.

1) **Conservada.** T r a g e d i a s: *Áyax, Antígona* (presentada hacia el 442(?), *Traquinias, Edipo Rey* (después del 429?), *Electra, Filoctetes* (409), *Edipo en Colono* (rep. póstumamente por su nieto Sófocles, 401). Para problemas en las fechas, ver Lesky, *THD,* en las obras por separado; H.-J. Newiger, *G. G. A.,* 209, 1967, 175-94. También K. Schefold, *A. K.,* 19, 1976, 71-8 (sobre *Áyax);* (ed.) P. E. Easterling, *Traquinias,* Cambridge, 1982, 19-23. O b r a s s a t í r i c a s : *Icneutas,* «Los rastreadores» (fragmentos importantes). 2) **Perdidas o fragmentarias** (títulos griegos por orden alfabético, como en *TGF* y Pearson; para las obras satíricas, ver D. F. Sutton, *H. S. C. Ph.,* 78, 1974, 130-40): *Admeto* (sat.), *Atamante* A y B, *Áyax Locro, Egeo, Egisto, Etíopes,*

Aicmalótides «Cautivos», *Acrisio, Aleadas, Alejandro, Aletes, Alcmeón, Amico* (sat.), *Anfíares* (sat.), *Anfitrión, Andrómaca* (?), *Andrómeda, Antenóridas, Atreo* o *Micenas, Achaion syllogos* «La reunión de los aqueos», *Los amantes de Aquiles* (sat.), *Dédalo* (sat.), *Dánae, Dionísisco* (sat.), *Dolopes, La petición de Helena, Nupcias de Helena* (sat.), *Epígonos (= Erifile(?), Eris, Hermíone, Eumelo, Euríalo, Eurípilo, Eurísaces, Heracleisco* (sat.), *Heracles* o *Heracles en Ténaro (= Cerbero(?),* (sat.), *Erígone, Tamiras, Teseo, Tiestes* A y B, *Yambo* (sat.), *Íberes, Ínaco* (sat.), *Yxión, Yobates, Hiponoo, Ifigenía, Camicos, Cedalión* (sat.), *Clitemnestra, Cólquides, Creusa (= Ión(?), Crisis* (sat.), *Cofos* «Idiotas» (sat.), *Lácenas, Laocoonte, Lariseos, Las Lemnias, Manteis* «Profetas» o *Pólidos, Meleagro, Momo* (sat.), *Musas* (?), *Nauplio (Catapleonte* «en tierra» y *Pirceo* «el encendedor del fuego»), *Nausica* o *Plintrias* «Lavanderas», *Níobe, Odiseo alanceado* «herido por la lanza» o *Niptra* «Lavapiés», *Oecles, Eneo* o *Escioeneo* (sat.: sobre la autoría, ver p. 825), *Enómao, Palamedes, Pandora* o *Esfirocopos* «Martilladores» (sat.), *Peleo, Poimenes* «Pastores», *Polixena, Príamo, Procris, Rizotomos* «Herbolarios» o «Hechiceros», *Salmoneo* (sat.), *Sinón, Sísifo, Escitas, Escirios, Sindeipnón* «Banquete» (sat.), *Tántalo, Teucro, Télefo* (ver Sutton, 138), *Tereo, Triptólemo, Troilo, Timpanistas* «Percusionistas», *Tindáreo, Tiro* A y B, *Hibris, Hidróforos* «Portadores de agua», *Feaces, Fedra, Fotiótides, Filoctetes en Troya, Fineo, Fénix, Frigio, Friges, Crises.* También peanes (Suda): se conserva un fragmento *(PMG,* 737). Elegía a Heródoto (Plut., *Mor.,* 786b). Obra en prosa *Sobre el coro* (Aten., 13, 603 y sigs.).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** A. C. Pearson, OCT, 1924, corr. 1928; A. Dain, y P. Mazon, Budé, 1955-60; R. D. Dawe, BT, 1975-9. **Comentarios:** 1) Completos: L. Campbell, 2 vols. (I, 2.ª ed., Oxford, 1879; II, Oxford, 1881); R. C. Jebb, Cambridge, 1883 en adelante, con trad.: *Áy.,* 1896; *Ant.,* 3.ª ed., *1900; El. 1894; E. C.,* 3.ª ed., 1900; *E. R.,* 3.ª ed., 1893; *Fil.,* 2.ª ed., 1898; *Tr.,* 1892; F. Schneidewin, y A. Nauck, rev. E. Bruhn, Berlín *(E. R.,* 1910; *El.,* 1912; *Ant.,* 1913), y L. Radermacher *(E. C.,* 1909; *Fil.,* 1911; *Áy.,* 1913; *Tr.,* 1914). 2) Obras por separado. *Áy.:* W. B. Stanford, Londres, 1963; J. C. Kamerbeek, 2.ª ed., Leiden, 1963; J. de Romilly, París, 1976. *Ant.:* G. Müller, Heidelberg, 1967. *El.:* G. Kaibel, Leipzig, 1896; J. H. Kells, Cambridge, 1973; J. C. Kamerbeek, Leiden, 1974. *E. C.: idem,* Leiden, 1984. *E. R.: idem,* Leiden, 1967. O. Longo, Florencia, 1972. R. D. Dawe, Cambridge, 1982. *Fil.:* T. B. L. Webster, Cambridge, 1970; J. C. Kamerbeek, Leiden, 1980. *Tr.: idem,* Leiden, 1959; O. Longo, Padua, 1968; P. E. Easterling, Cambridge, 1982. *Icneutas:* V. Steffen, Varsovia, 1960. *Ínaco:* D. F. Sutton, Meisenheim am Glan, 1979. *Fragmentos: TGF,* 131-360; A. C. Pearson, 3 vols., Cambridge, 1917; D. L. Page, *Select papyri,* III, Loeb, 1941, 12-53; R. Carden, *The papyrus fragments of Sophocles,* Berlín y Nueva York, 1974; S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta,* IV, Berlín, 1977. W. Willige, *Sophokles. Tragödien und Fragmente,* Munich, 1966, proporciona una traducción al alemán de los fragmentos. *Escolios:* W. Dindorf, Oxford, 1852; P. N. Papageorgius, BT, 1888. *Áy.:* G. A., Christodoulou, Atenas, 1977. *E. C.:* V. de Marco, Roma, 1952. *E. R.* (escolios bizantinos): O. Longo, Padua, 1971.

TRADUCCIONES: 1) **Prosa:** *El.:* W. Sale, Englewood Cliffs, N. J., 1973 (con notas). *E. R.:* T. Gould, Englewood Cliffs, N. J., 1970 (con notas). 2) **Verso:** E. F. Watling, Harmondsworth, 1947-53; (eds.) D. Grene y R. Lattimore, *The complete Greek trage-*

dies, Chicago, 1959; R. Fagles, y B. M. W. Knox, *Sophocles: the three Theban plays,* Nueva York y Londres, 1982; (ed.) W. Arrowsmith, *The Greek tragedy in new translations,* Oxford (pub. hasta ahora: *Ant.,* R. E. Braun, 1974; *E. T.,* S. Berg y D. Clay, 1978; *Tr.,* C. K. Williams y G. W. Dickerson, 1978). *Tr.:* Ezra Pound, Londres, 1956; reed. 1969; R. Torrance, Boston, 1966; en esp.: I. Errandonea, S. J., Barcelona, Alma Mater, 1959-68. L. Gil, *Antígona, Edipo Rey* y *Electra,* Madrid, Guadarrama, 1982. A. Alamillo, Madrid, Gredos, 1981, con amplia introducción de S. Lasso de la Vega. A. García Calvo, *Edipo Rey,* en versión libre, Madrid, Lucina, 1982. *Fragmentos,* trad. e introd. de J. M.ª Lucas de Dios, B. C. Gredos, 1983.

ESTUDIOS: 1) **Información:** H. Friis Johansen, *Lustrum,* 7, 1962, 94-288; (ed.) H. Diller, *Sophokles,* Darmstadt, 1967, 537-46 (Literatur-Übersicht); Lesky, *TDH,* 169-274; H. Strohm, *A. A. H. G.,* 24, 1971, 129-62; 26, 1973, 1-5; 30, 1977, 129-44; R. G. A. Buxton, *G. y R.,* New surveys in the classics, XVI, 1984. 2) **Generales:** T. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die dramatische Technik des Sophokles,* Berlín, 1917; G. Perrotta, *Sofocle,* Milán, 1935, reed. Roma, 1963; C. M. Bowra, *Sophoclean tragedy,* Oxford, 1944; K. Reinhardt, *Sophokles,* 3.ª ed., Frankfurt am Main, 1947, trad. al inglés por H. M. y F. D. Harvey, Oxford, 1979; A. J. A. Waldock, *Sophocles the dramatist,* Cambridge, 1951; C. H. Whitman, *Sophocles: a study of heroic humanism,* Cambridge, Mass., 1951; G. M. Kirkwood, *A study of Sophoclean drama,* Ithaca, N. Y., 1958; H. Diller, W. Schadewaldt, A. Lesky, *Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles,* Darmstadt, 1963; A. Maddalena, *Sofocle,* 2.ª ed., Turín, 1963; B. M. W. Knox, *The heroic temper,* Berkeley y Los Ángeles, 1964; R. M. Torrance, «Sophocles: some bearings», *H. S. C. Ph.,* 69, 1965, 269-327; (ed.) T. Woodard, *Sophocles, a collection of critical essays,* Englewood Cliffs, N. J., 1966; (ed.) H. Diller, *Sophokles,* «Wege der Forschung», XCV, Darmstadt, 1967; T. B. L. Webster, *An introduction to Sophocles,* 2.ª ed., Londres, 1969; W. Schadewaldt, *Hellas und Hesperien,* I, Zurich y Stuttgart, 1970, 369-434; G. H. Gellie, *Sophocles: a reading,* Carlton, Victoria, 1972; R. W. B. Burton, *The chorus in Sophocles' tragedies,* Oxford, 1980; R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles: an interpretation,* Cambridge, 1980; C. Segal, *Tragedy and civilization: an interpretation of Sophocles,* Cambridge, Mass., 1981; A. Machin, *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle,* Québec, 1981; D. Seale, *Vision and stagecraft in Sophocles,* Londres, 1982; I. Errandonea, *Sófocles y la personalidad de sus coros,* Madrid, 1970; J. M. Lucas, *Estructura de las tragedias de Sófocles,* Madrid, 1982; J. S. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht,* Barcelona, Planeta, 1970. 3) **Obras por separado:** *Áy.:* B. M. W. Knox, «The *Ajax* of Sophocles», *H. S. C. Ph.,* 65, 1961, 1-37; M. Simpson, «Sophocles' Ajax: his madness and transformation», *Arethusa,* 2, 1969, 88-103; P. Burian, «Supplication and hero cult in Sophocles' *Ajax*», *G. R. B. S.,* 13, 1972, 151-6; M. Sicherl, «The tragic issue in Sophocles' *Ajax*», *Y. Cl. S.,* 25, 1977, 67-98. *Ant.:* R. F. Goheen, *The imagery of Sophocles' Antigone,* Princeton, 1951; D. A. Hester, «Sophocles the unphilosophical», *Mnemosyne,* 24, 1971, 11-59; H. Rohdich, *Antigone: Beitrag zu einer Theorie des sophokleischen Helden,* Heidelberg, 1980. *El.:* H. Friis Johansen, «Die *Elektra* des Sophokles: Versuch einer neuen Deutung», *C. y M.,* 25, 1964, 8-32; C. P. Segal, «The *Electra* of Sophocles», *T. A. Ph. A.,* 97, 1966, 473-545; H.-J. Newiger, «Hofmannsthals *Elektra* und die griechische Tragödie», *Arcadia,* 4, 1969, 138-63. *E. C.:* I. M. Linforth, «Religion and drama in 'Oedipus at Colonus', *Univ. of Calif. Publ. in Class. Phil.,* 14, 4, 1951; P. E. Easterling, «Oedipus and Polynices», *P. C. Ph. S.,* 13, 1967, 1-13; P. Burian, «Suppliant and saviour: *Oedipus at Colonus*», *Phoenix,* 28, 1974, 408-29. *E. R.:* B. M. W. Knox, *Oedipus*

at Thebes, New Haven y Londres, 1957; E. R. Dodds, «On misunderstanding the *Oedipus Rex*», *G. and R.,* 13, 1966, 37-49; A. Cameron, *The identity of Oedipus the king,* Nueva York, 1968; (ed.) M. J. O'Brien, *Twentieth-century interpretations of Oedipus Rex,* Englewood Cliffs, N. J., 1968. *Fil.:* O. P. Taplin, «Significant actions in Sophocles' *Philoctetes*», *G. R. B. S.,* 12, 1971, 25-44; P. Vidal-Naquet, «Le *Philoctète* de Sophocle», en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* París, 1973 (trad. al inglés por Janet Lloyd, *Myth and tragedy in ancient Greece,* Brighton, 1980; J. U. Schmidt, *Sophokles Philoktet: eine Strukturanalyse,* Heidelberg, 1973; P. E. Easterling, «*Philoctetes* and modern criticism», *I. C. S.,* 3, 1978, 27-39. *Tr.:* P. E. Easterling, «Sophocles' *Trachiniae*», *B. I. C. S.,* 15, 1968, 58-69; C. P. Segal, «Sophocles' *Trachiniae:* myth, poetry, and heroic values», *Y. Cl. S.,* 25, 1977, 99-158. 4) **Estilo:** L. Campbell, *Sophocles,* I, 2.ª ed., Cambridge, 1879, 1-107; E. Bruhn, *Sophokles* erkl. von Schneidewin/Nauck, *Anhang,* Berlín, 1899, reed. 1963; F. R. Earp, *The style of Sophocles,* Cambridge, 1944; A. A. Long, *Language and thought in Sophocles,* Londres, 1968; A. C. Moorhouse, *The syntax of Sophocles,* Leiden, 1982. 5) **Métrica:** O. Schroeder, *Sophoclis cantica,* Leipzig, 1908; H. Pohlsander, *Metrical studies in the lyrics of Sophocles,* Leiden, 1964; A. M. Dale, *Metrical analyses of tragic choruses,* fascs. I y II, *B. I. C. S.,* supl. XXI, 1, 1971, y XXI, 2, 1981. 6) **Texto:** A. Turyn, *Studies in the manuscript tradition of the tragedies of Sophocles,* Urbana, Illinois, 1952; R. D. Dawe, *Studies on the text of Sophocles,* 3 vols., Leiden, 1973-8.

LÉXICO: F. Ellendt, 2.ª ed. rev. H. Genthe, Berlín, 1872, reed. Hildesheim, 1958.

EURÍPIDES

VIDA

Nacido hacia el 485/4 ó 480 a. C., hijo de Mnesarco (o Mnesárquides) del demo ático de File. Falleció en el 406 en Macedonia; sus últimos años, 408-406 (?), transcurrieron en la corte de Arquelao en Pela. Compitió en las Dionisíacas en veintidós ocasiones (la primera en el 455), pero obtuvo el primer premio solamente cuatro veces, la última póstumamente por el grupo de obras que incluían las *Bac.* e *I. A.* Aparentemente no tomó parte en la vida pública (al contrario que Sófocles). Fuentes: antigua *Vida* (ed. E. Schwartz, *Scholia in Euripidem,* I, Berlín, 1887, 1-8) y fragmentos de una *Vida* por Sátiro (ed. G. Arrighetti, Pisa, 1964); Arist., *Ret.,* 2, 6, 20, con escolios, y Plut., *Nic.,* 17 (una supuesta visita a Siracusa, y elegía sobre los que allí murieron); ver P. T. Stevens, «Eurípides and the Athenians», *J. H. S.,* 76, 1956, 87-94; M. Lefkowitz, «The Euripides *Vita*», *G. R. B. S.,* 20, 1979, 188-210. Lo que poseemos como material biográfico es dudoso: la mayor parte proviene obviamente de las parodias cómicas; cf. M. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets,* Londres, 1981, 88-104. Podría haber algo de cierto en la insinuación aristofánica *(Ranas,* 1048) de que era infeliz en su matrimonio, y es cierto que uno de sus hijos (o quizás un sobrino), de nombre Eurípides, fue también poeta trágico. El único punto de partida de la tradición anecdótica que podría haber tenido una base es de hecho la imagen de Eurípides de recluso intelectual, propietario de una gran biblioteca (cf. Ar., *Ranas,* 943 y 1409).

OBRAS

La *Vida* proporciona un número total de noventa y dos obras, la Suda setenta y ocho; esta última cifra representa probablemente el número de obras que todavía tenían a su alcance los estudiosos de Alejandría. 1) **Conservadas:** Tragedias (cuando se dan fechas aproximadas, éstas están basadas en los criterios métricos propuestos por T. Zieliński, *Tragodoumenon libri tres,* II, Cracovia, 1925: *Alcestis* (representada en 438: prosatírica), *Medea* (431), *Heraclidas* (hacia 430), *Hipólito* (428), *Andrómaca* (h. 425), *Hécuba* (h. 424), *Suplicantes* (h. 424), *Ión* (h. 418/17), *Electra* (417: quizás 413), *Heracles* (h. 417), *Troyanas* (415), *Ifigenia en Táuride* (h. 413), *Helena* (412), *Las Fenicias* (después del 412, antes del 408), *Orestes* (408), *Bacantes* e *Ifigenia en Áulide* (ambas representadas póstumamente, probablemente en el 405). También *Reso* (si el original que se conserva es de Eurípides, se trata de la obra más temprana que se conserva de él). Obra satírica: *Ciclope:* ver D. F. Sutton, *The date of Euripides' «Cyclops»,* Ann Arbor, 1974. 2) **Perdidas o fragmentarias** (ordenadas alfabéticamente, a partir de los títulos griegos, como en *TGF:* para las obras satíricas, ver D. F. Sutton, *H. S. C. Ph.*, 78, 1974, 140-3): *Egeo, Eolo, Alejandro, Alcmena en Corinto, Alcmeón en Psófide, Alcmeón, Álope* o *Cerción, Andrómeda, Antígona, Antíope, Arquelao, Auge, Autólico* (sat., posiblemente A y B: ver D. F. Sutton, *Eos,* 62, 1974, 49-53), *Belerofonte, Busiris* (sat.), *Dánae, Dictis, Epeo, Erecteo, Euristeo* (sat.), *Theristaí* «Segadores» (sat.), *Teseo, Tiestes, Ino, Ixión, Hipólito, Cadmo, Cresfontes, Cresas, Cretes, Lamia, Licimnio, Melanipa (hē sophē* o «la sabia» y *hē desmotis* «la prisionera»), *Meleagro, Misos, Edipo, Eneo, Enómao, Palamedes, Pelíades, Peleo, Plístenes, Pólido* o *Glauco, Protesilao, Estenebea, Sísifo* (sat.), *Escirón* (sat.), *Ecirio, Sileo* (sat.), *Télefo, Teménidas, Temeno, Hipsípila, Faetón, Filoctetes, Fénix, Frigio, Crísipo.* Atribuidas por los alejandrinos a Critias: *Pirítoo, Radamanto, Tennes* (ver pág. 375).

BIBLIOGRAFÍA

(Ver C. Collard, *G. y R.*, New surveys in the classics, XIV, 1981.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** R. Prinz y N. Wecklein, Leipzig, 1877-1902; G. Murray, OCT, 1902-9; L. Méridier, L. Parmentier, H. Grégoire, F. Chapoutier, Budé, 1926 (falta *I. Á.* y *Reso);* BT, 1964 (*Alc.*, A. Garzya, 1980; *Adend.*, idem, 1978; *Héc.*, S. G. Daitz, 1973; *Hel.*, K. Alt, 1964; *Heraclid.*, A. Garzya, 1972; *Ión,* W. Biehl, 1979; *I. T.*, D. Sansone, 1981; *Or.*, W. Biehl, 1975; *Tro.*, idem, 1970); J. Diggle, OCT, 1981. **Comentarios:** 1) Completos: F. A. Paley, Londres, 1857-74. 2) Selección: H. Weil, París, 1905 *(Hip., Med., Héc., I. Á., I. T., El.* y *Or.).* 3) Obras por separado: *Alc.:* A. M. Dale, Oxford, 1954. *And.:* P. T. Stevens, Oxford, 1971. *Bac.:* E. R. Dodds, 2.ª ed., Oxford, 1960; J. Roux, 2 vols., París, 1970-2. *Cic.:* N. Wecklein, Leipzig, 1903; J. Duchemin, París, 1945; V. de Falco, Nápoles, 1966; R. G. Ussher, Roma, 1978. *El.:* J. D. Denniston, Oxford, 1939 (reed., 1954). *Hel.:* A. M. Dale, Oxford, 1967; R. Kannicht, 2 vols., Heidelberg, 1969. *H. F.:* U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlín, 1895 (reed., Darmstadt, 1959); G. W. Bond, Oxford, 1981. *Hip.:* W. S. Barrett, Oxford, 1964. *Ión:* U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlín, 1926 (reed., 1969); A. S. Owen, Oxford, 1939. *I. Á.:* E. B. England, Londres, 1891 (reed., Nueva York, 1979). *I. T.:* M. Platnauer, Oxford, 1938 (reed., 1952). *Med.:*

D. L. Page, Oxford, 1938. *Or.:* W. Biehl, Berlín, 1965; V. di Benedetto, Florencia, 1965. *Fenicias:* A. C. Pearson, Londres, 1909 (reed. Nueva York, 1979). *Sup.:* C. Collard, 2 vols., Groningen, 1975. *Tro.:* K. H. Lee, Londres, 1976. **Fragmentos:** *TGF,* 363-716; H. von Arnim, *Supplementum Euripideum,* Bonn, 1913; B. Snell, *Supplementum,* Hildesheim, 1964; C. Austin, *Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta,* Berlín, 1968; (eds.) G. A. Seeck *et al., Euripides, Sämtliche Tragödien und Fragmente,* VI, Munich, 1981, con trad. al alemán de los fragmentos. Bibliografía: H.-J. Mette, «Die Bruchstücke», *Lustrum,* 12, 1967; 13, 1968, 284-403 y 569-71; 17, 1973-4, 5-26; 23-4, 1981-2. Explicación: H. van Looy, *Die verloren Tragödien von Euripides,* Bruselas, 1964; T. B. L. Webster, *The tragedies of Euripides,* Londres, 1967. **Obras fragmentarias** (ediciones y explicaciones): *Eolo:* S. Jäkel, *G. B.,* 8, 1979, 101-18. *Alejandro:* B. Snell, *Hermes,* Einzelschriften, V, 1937; R. A. Coles, «A new Oxyrhynchus papyrus: the hypothesis of Euripides' *Alexandros*», *B. I. C. S.,* supl. XXXII, 1974. *Antíope:* J. Kambitsis, Atenas, 1972; B. Snell, *Scenes from Greek drama,* Berkeley y Los Ángeles, 1964, 70-98. *Cresfontes:* O. Musso, Milán, 1974. *Cretenses:* R. Cantarella, Milán, 1963. *Erecteo:* P. Carrara, Florencia, 1977; A. M. Díez, Granada, 1975. *Hipsípila:* G. W. Bond, Oxford, 1963. *Faetón:* J. Diggle, Cambridge, 1970. *Télefo:* E. W. Handley y J. Rea, *B. I. C. S.,* supl. V, 1957. *Escolios:* E. Schwartz, Berlín, 1887-91; O. L. Smith, *Scholia metrica anonyma in Euripidis Hecubam Orestem Phoenissas,* Copenhague, 1977; S. G. Daitz, *The scholia in the Jerusalem palimpsest of Euripides,* Heidelberg, 1979.

TRADUCCIONES: 1) **Prosa:** *Alc.:* C. R. Beye, Englewood Cliffs, N. J., 1974 (con notas). *Bac.:* G. S. Kirk, Englewood Cliffs, N. J., 1970, con notas (reed., Cambridge, 1979). *Ión:* A. P. Burnett, Englewood Cliffs, N. J., 1970 (con notas). *I. Á.:* K. Cavander, Englewood Cliffs, N. J., 1973 (con notas). 2) **Verso:** P. Vellacott, Harmondsworth, 1953-72 (falta *I. Á.* y *Cíc.);* D. Grene y R. Lattimore, *The complete Greek tragedies,* Chicago, 1953-72; (ed.) W. Arrowsmith, *The Greek tragedy in new translations,* Oxford (pub. hasta ahora: *I. T.,* R. Lattimore, 1973; *Hip.,* R. Bagg, 1973; *Alc.,* W. Arrowsmith, 1974; *Reso,* R. E. Braun, 1978; *I. Á.,* W. S. Merwin, 1978; *Hel.,* J. Michie y C. Leach, 1981; *Heraclid.,* H. Taylor y R. A. Brooks, 1981; *Fenicias,* P. Burian y B. Swann, 1981). A. Tovar (sólo cuatro tragedias), Barcelona, Alma Mater, 1980. *Cíclope, Alcestis, Medea, Heraclidas, Hipólito, Andrómaca* y *Hécuba,* por J. A. López Férez y A. Medina, Madrid, Gredos, 1977. *Suplicantes, Heracles, Ión, Troyanas, Electra, Ifigenia entre los tauros,* por J. L. Calvo, Madrid, Gredos, 1978. *Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes* y *Reso,* por C. G. Gual y L. Alberto de Cuenca, Madrid, Gredos, 1979.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** G. Murray, *Euripides and his age,* Londres, 1913; trad. esp.: *Eurípides y su tiempo,* México, 1966; E. R. Dodds, «Euripides the irrationalist», *C. R.,* 43, 1929, 97-104; G. M. A. Grube, *The drama of Euripides,* Londres, 1941; E. M. Blaiklock, *The male characters of Euripides,* Wellington, N. Z., 1952; W. H. Friedrich, *Euripides und Diphilos,* Munich, 1953; L. H. G. Greenwood, *Aspects of Euripidean tragedy,* Cambridge, 1953; G. Zuntz, *The political plays of Euripides,* Manchester, 1955; H. Strohm, *Euripides: Interpretationen zur dramatischen Form,* Munich, 1957; J. Jones, *On Aristotle and Greek tragedy,* Londres, 1962, secc. IV; N. C. Hourmouziades, *Production and imagination in Euripides,* Atenas, 1965; F. Jouan, *Euripide et les légendes des chants cypriens,* París, 1966; D. J. Conacher, *Euripidean drama,* Toronto, 1967; H. Rohdich, *Die euripideische Tragödie,* Heidelberg, 1968; W. Steidle,

Studien zum antiken Drama, Munich, 1968; R. P. Winnington-Ingram, «Euripides *poietes sophos*», *Arethusa,* 2, 1969, 127-42; A. P. Burnett, *Catastrophe survived,* Oxford, 1971; G. Zuntz, «Contemporary politics in Euripides», *Opuscula selecta,* Manchester, 1972, 54-61; C. H. Whitman, *Euripides and the full circle of myth,* Cambridge, Mass., 1974; C. Collard, «Formal debates in Euripides' drama», *G. y R.,* 22, 1975, 58-71; A. Rivier, *Essai sur le tragique d'Euripide,* 2.ª ed., París, 1975. J. Alsina, *Tradición y aportación personal en el teatro de Eurípides,* Barcelona, 1963. 2) **Colecciones:** *Entretiens VI: Euripide,* Fondation Hardt, Ginebra, 1960; (ed.) E. Segal, *Euripides: a collection of critical essays,* Englewood Cliffs, N. J., 1968; (ed.) E. R. Schwinge, *Euripides,* «Wege der Forschung», LXXXIX, Darmstadt, 1968. 3) **Obras por separado:** *Alc.:* K. von Fritz, «Euripides' *Alkestis* und ihre modernen Nachahmer und Kritiker», *A. and A.,* 5, 1956, 27-70; (ed.) J. Wilson, *Twentieth-century interpretations of Euripides' Alcestis,* Englewood Cliffs, N. J., 1968; H. Erbse, «Euripides' Alkestis», *Philologus,* 116, 1972, 32-52. *And.:* A. Lesky, «Der Ablauf der Handlung in der *Andromache* des Euripides», *A. A. W. W.,* 84, 1947, 99-115 = *Ges. Schrift.,* 114; H. Erbse, «Euripides' *Andromache*», *Hermes,* 94, 1966, 276-97; P. D. Kovacs, *The Andromache of Euripides: an interpretation,* Chico, Calif., 1980. *Bac.:* R. P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysus,* Cambridge, 1948 (reed. Amsterdam, 1969); J. de Romilly, «Le thème du bonheur dans les *Bacchantes*», *R. E. G.,* 76, 1963, 361-80; C. Segal, *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae,* Princeton, 1982. *El.:* K. Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena,* Göttingen, 1964; M. J. O'Brien, «Orestes and the Gorgon: Euripides' *Electra*», *A. J. Ph.,* 86, 1964, 13-39. *Héc.:* G. Kirkwood, «Hecuba and Nomos», *T. A. Ph. A.,* 78, 1947, 61-8; A. W. H. Adkins, «Values in Euripides' *Hecuba* and *Hercules Furens*», *C. Q.,* n. s. 16, 1966, 193-219. *Hel.:* F. Solmsen, «Onoma and Pragma in Euripides' *Helen*», *C. R.,* 48, 1934, 119-21; A. P. Burnett, «Euripides' *Helen:* a comedy of ideas», *C. Ph.,* 55, 1960, 151-63; C. Segal, «The two worlds of Euripides' *Helen*», *T. A. Ph. A.,* 102, 1971, 553-614. *H. F.:* H. H. O. Chalk, «Arete and Bia in Euripides' *Herakles*», *J. H. S.,* 82, 1962, 7-18; J. C. Kamerbeek, «Unity and meaning of Euripides' *Heracles*», *Mnemosyne,* n. s. 4, 19, 1966, 1-16. *Heraclid.:* J. W. Fitton, «The *Suppliant Women* and *Herakleidae* of Euripides», *Hermes,* 89, 1961, 430-61; A. Lesky, «On the *Heraclidae* of Euripides», *Y. Cl. S.,* 25, 1977, 227-338; P. Burian, «Euripides' *Heraclidae:* an interpretation», *C. Ph.,* 72, 1977, 1-21. *Hip.:* B. M. W. Knox, «The *Hippolytus* of Euripides», *Y. Cl. S.,* 13, 1952, 3-31 = *Word and action,* Baltimore, 1979, 205-30; R. P. Winnington-Ingram, «*Hippolytus:* a study in causation», en *Entretiens VI: Euripide,* Fondation Hardt, Ginebra, 1960, 171-97; *Ión:* C. Wolff, «The design and myth in Euripides' *Ion*», *H. S. C. Ph.,* 69, 1965, 169-94; B. M. W. Knox, «Euripidean comedy», *Word and action,* Baltimore, 1979, 250-74. *I. Á.:* D. L. Page, *Actor's interpolations in Greek tragedy... with special reference to Euripides' Iphigeneia in Aulis,* Oxford, 1934. *I. T.:* G. Zuntz, «Die *Taurische Iphigenie* des Euripides», *Die Antike,* 9, 1933, 245-54. *Med.:* P. E. Easterling, «The infanticide in Euripides' *Medea*», *Y. Cl. S.,* 25, 1977, 177-91; B. M. W. Knox, «The *Medea* of Euripides», *Y. Cl. S.,* 25, 1977, 193-225 = *Word and action,* Baltimore, 1979, 295-322. *Or.:* N. A. Greenberg, «Euripides' *Orestes:* an interpretation», *H. S. C. Ph.,* 66, 1962, 157-92; E. Rawson, «Aspects of Euripides' *Orestes*», *Arethusa,* 5, 1972, 155-67; W. Burkert, «Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie: Euripides' *Orestes*», *A. & A.,* 20, 1974, 97-109. *Fenic.:* H. D. F. Kitto, «The final scenes of the *Phoenissae*», *C. R.,* 53, 1939, 104-11; E. Fraenkel, «Zu den *Phoenissen* des Euripides», *S. B. A. W.,* I, 1963; J. de Romilly,

«Les Phéniciennes d'Euripide», *R. Ph.*, 39, 1965, 28-47; E. Rawson, «Family and fatherland in Euripides' *Phoenissae*», *G. R. B. S.*, II, 1970, 109-27. *Reso:* W. Ritchie, *The authenticity of the Rhesus of Euripides*, Cambridge, 1964; H. D. F. Kitto, «The *Rhesus* and related matters», *Y. Cl. S.*, 25, 1977, 317-50. *Tro.:* T. C. W. Stinton, *Euripides and the judgement of Paris*, Londres, 1965; G. L. Koniaris, «*Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus* - A connected tetralogy? A connected trilogy?», *H. S. C. Ph.*, 77, 1973, 87-124; R. Scodel, *The Trojan trilogy of Euripides*, Göttingen, 1980. 4) **Texto y transmisión:** A. Turyn, *The Byzantine manuscript tradition of the tragedies of Euripides*, Urbana, 1957; G. Zuntz, *An inquiry into the transmission of the plays of Euripides*, Cambridge, 1965; V. D. di Benedetto, *La tradizione manoscritta euripidea*, Padua, 1965; S. G. Daitz, *The Jerusalem palimpsest of Euripides*, Berlín, 1970; K. Matthiessen, *Studien zur Textüberlieferung der Hekabe des Euripides*, Heidelberg, 1974; J. Diggle, *Studies on the text of Euripides*, Oxford, 1981. 5) **Estilo:** W. Breitenbach, *Untersuchungen zur Sprache des euripideischen Lyrik*, Stuttgart, 1934 (reed. Hildesheim, 1967); W. Ludwig, *Sapheneia: ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides*, Tübingen, 1954; E. R. Schwinge, *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*, Heidelberg, 1968; S. A. Barlow, *The imagery of Euripides*, Londres, 1971; K. H. Lee, *Index of passages cited in Breitenbach, etc.*, Amsterdam, 1979.

ÍNDICE: J. H. Allen y G. Italie, Berkeley y Los Ángeles, 1954, complementado por C. Collard, Groningen, 1971.

POETAS TRÁGICOS MENORES

VIDAS, FRAGMENTOS, ÍNDICES

Los testimonios antiguos están recopilados por B. Snell, *Tragicorum Graecorum fragmenta*, I, Göttingen, 1971. Este volumen también contiene los fragmentos mismos, reemplazando de este modo los de Nauck, *TGF*, 719-833. El volumen de Snell no contiene *index verborum:* para la edición de Nauck existe un índice del total, *Tragicae dictionis index spectans ad Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Petersburgo, 1892 (reed. Hildesheim, 1962). Estudio y bibliografía en Lesky, *TDH*, 523 y sigs.; B. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen*, Berlín, 1971; G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in fourth-century tragedy*, Atenas, 1980.

AUTORES INDIVIDUALES

Aqueo: C. Drago, «Achaeo: un satirografo minore del V secolo», *Dioniso*, 5, 1936, 231-42. Agatón: P. Leveque, *Agathon*, París, 1955. Queremón: C. Collard, «On the tragedian Chaeremon», *J. H. S.*, 90, 1970, 22-34. Critias: D. F. Sutton, «Critias and atheism», *C. Q.*, 31, 1981, 33 - 8. Ezequiel: H. Jacobson, *The Exagoge of Ezekiel*, Cambridge, 1983. Ión de Quíos: A. von Blumenthal, *Ion von Chios. Die Reste seiner Werke*, Stuttgart y Berlín, 1935.

OBRAS SATÍRICAS

OBRAS

Ciclope de Eurípides: ver D. F. Sutton, *The date of Euripides' Cyclops,* Ann Arbor, 1974. Considerables fragmentos de papiros de *los Dictiulcos* «obra *dikē*» y *Teoros* o *Istmiastas* de Esquilo, *Icneutas* e *Ínaco* de Sófocles, y el anónimo *Eneo* o *Escioneo* (la autoría de Sófocles es considerada más probable por los *Pap. Oxi.,* 2453; cf. introd. a Page, en *Comentarios, infra.* Hipótesis de obras satíricas de Eurípides en los *Pap. Oxi.,* 27, 2455. Para obras perdidas, ver los apartados del *Apéndice* sobre Esq., Sóf. y Eur.; también D. F. Sutton, «A handlist of satyr plays», *H. S. C. Ph.,* 78, 1974, 107-43. Refs. bibliográficas en R. A. Pack, *The Greek and Latin literary texts from Graeco-Roman Egypt,* 2.ª ed., Ann Arbor, 1965, s. v. «satyr play» y autores individuales.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver Schmid-Stählin, I, 2, 79-86, y autores individuales; Guggisberg, 1947, en *Estudios* (1), *infra.)*

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** W. Steffen, *Satyrographorum Graecorum fragmenta,* Poznan, 1952. **Comentarios:** Como para los trágicos. Textos de papiros (a menudo abrev.) con trad. y com. en H. Lloyd-Jones, *Aeschylus,* II, Loeb, 1957, y D. L. Page, *Select papyrii,* III, Loeb, 1941.

DATOS MONUMENTALES: F. Brommer, *Satyrspiele,* 2.ª ed., Berlín, 1959; T. B. L. Webster, *Monuments illustrating tragedy and satyr play,* 2.ª ed., *B. I. C. S.,* supl. XX, 1967, 148; A. D. Trendall y T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek drama,* Londres, 1971, cap. II.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** W. Aly, «Satyrspiel», *RE,* IIA, 2, 1925, 235-47; W. Süss, *De Graecorum fabulis satyricis,* Dorpat, 1929; L. Campo, *I drammi satireschi della Grecia antica,* Milán, 1947; P. Guggisberg, *Das Satyrspiel,* Zurich, 1947; L. E. Rossi, «Il drama satiresco attico», *D. Arch.,* 6, 1972, 248-302; N. C. Hourmouziades, *Satyrika,* Atenas, 1974; B. Seidensticker, «Das Satyrspiel», (ed.) G. A. Seeck, *Das griechische Drama,* Darmstadt, 1979, 204-57; W. Steffen, *De Graecorum fabulis satyricis,* Wroclaw, 1979; D. F. Sutton, *The Greek satyr play,* Meisenheim am Glan, 1980; *idem,* «Satyr plays and children in the audience», *Prudentia,* 13, 1981, 71-4. 2) **Esquilo:** A. Setti, «Eschilo satirico», *A. S. N. P.,* 17, 1948, 1-36; R. G. Ussher, «The other Aeschylus», *Phoenix,* 31, 1977, 287-99. 3) **Sófocles:** W. N. Bates, «The satyr-dramas of Sophocles», *Classical studies presented to Edward Capps,* Princeton, 1936, 14-23; W. Steffen, «De Sophoclis indagatoribus quaestiones aliquot», *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciol Nauk,* II, 1949, 83-112. 4) **Eurípides:** W. Wetzel, *De Euripidis fabula satyrica quae Cyclops inscribitur cum Homerico comparata exemplo,* Wiesbaden, 1965; A. P. Burnett, *Catastrophe survived,* Oxford, 1971, índice *s. v.* «satyric motifs»; L. E. Rossi, «Il *Ciclope* di Euripide come *Komos* mancato», *Maia,* 23, 1971, 10-38; W. Steffen, «The satyr-dramas of Euripides», *Eos,* 69, 1971, 203-26.

COMEDIA GRIEGA

OBRAS GENERALES

1) Lista de poetas (259 en total):

Austin, C., *Z. P. E.*, 14, 1974, 201-25.

2) Fragmentos:

Austin, *CGFPap.*
Austin, C., y Kassel, R., *Poetae comici Graeci*, IV, *Aristophon-Crobylus*, Berlín y Nueva York, 1983.
Edmonds, J. M., *Fragments of Attic comedy*, 3 vols., Leiden, 1957-61 (con trad.: la mayor parte restauración especulativa).
Kaibel, *CGF* (Epicarmo y otros escritores dóricos).
Kock, *CAF*, con J. Demiańczuk, *Supplementum comicum*, Cracovia, 1912.
Meineke, A., *Fragmenta comicorum Graecorum*, 5 vols., Berlín, 1839-57 (historia de la comedia, vol. I; índice de palabras por H. Iacobi, vol. V).
Olivieri, A., *Frammenti della commedia greca e del mimo...*, 2 vols., 2.ª ed., Nápoles, 1946 (Epicarmo, etc., con com.).

3) Grabaciones en inscripciones:

Geissler, P., *Chronologie der altattischen Komödie*, Berlín, 1925 (reed. con añadidos, 1969).
Mette, H.-J., *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlín y Nueva York, 1977.
Pickard-Cambridge, *DFA*, 101-25.

4) Otro material arqueológico (representaciones de escenas, actores, máscaras, etc.):

Bieber, M., *The history of the Greek and Roman theater*, 2.ª ed., Princeton, 1961 (870 ilustraciones).
Brea, L. Bernabò, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Génova, 1981.
Pickard-Cambridge, *DFA*.
—, *DTC* (orígenes).
Seeberg, A., *Corinthian komos vases*, *B. I. C. S.*, supl. XXVII, 1971 (orígenes).
Trendall, A. D., *Phylax vases*, 2.ª ed., *B. I. C. S.*, supl. XIX, 1967.
Webster, T. B. L., *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, 3.ª ed., por J. R. Green, *B. I. C. S.*, supl. XXXIX, 1978.
—, *Monuments illustrating New Comedy*, 2.ª ed., *B. I. C. S.*, supl. XXIV, 1969.

5) Escritos antiguos y medievales sobre la comedia:

Kaibel, *CGF*.
Koster, W. J. W., *Scholia Graeca in Aristophanem*, I, I a, Groningen, 1975.

6) H i s t o r i a:

Herter, H., *Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel,* Iserlohn, 1947 (orígenes).

Lesky, 233-40, 417-52, 633-7, 642-65.

Meineke, A., en 2) *supra.*

Pickard-Cambridge, *DTC* (orígenes).

Schmid, W., en Schmid-Stählin, IV, 2, 1946, 1-470 *(s. v).*

Webster, T. B. L., *Studies in later Greek comedy,* 2.ª ed., Manchester, 1969 (s. IV hasta Menandro).

7) E s t u d i o s e s p e c i a l e s:

Arnott, W. G., «From Aristophanes to Menander», *G. y R.,* 19, 1972, 65-80.

Berk, L., *Epicharmus,* Groningen, 1964 (ver también *DTC,* 230-90).

Bonnanno, M. G., *Studi su Cratete comico,* Padua, 1972.

Breitholz, L., *Die dorische Farce,* Estocolmo, 1960.

Descroix, J., *Le trimètre iambique des iambographes à la comédie nouvelle,* Mâcon, 1931.

Dohm, H., *Mageiros,* Munich, 1964.

Fraenkel, E., *De media et nova comoedia quaestiones selectae,* Göttingen, 1912.

Gil, L., «Comedia ática y sociedad ateniense», *Estudios clásicos,* 18, 1974, 61-82, 151-86; 19, 1975, 59-88.

Hofmann, W., y Wartenberg, G., *Der Bramarbas in der antiken Komödie, Abh. Ak. Wissenschaften, DDR,* 1973, 2.

Hunter, R. L., *Eubulus: the fragments,* Cambridge, 1983.

Oeri, H.-G., *Der Typ der komischen Alten,* Basilea, 1948.

Pieters, L., *Cratinus,* Leiden, 1946.

Schwarze, J., *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie,* Zurich, 1936.

Sifakis, G. M., *Parabasis and animal choruses,* Londres, 1971.

Wehrli, F., *Motivstudien zur griechischen Komödie,* Zurich, 1936.

White, J. W., *The verse of Greek comedy,* Londres, 1912.

Wiemken, H., *Der griechische Mimus: Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters,* Bremen, 1972.

8) I n f o r m e s:

Dover, K. J., en *FYAT* (sobre la comedia en general, h. 1900-68).

Kraus, W., *A. A. H. G.,* 24, 1971, 161-80 (Comedia Antigua y Epicarmo).

—, *A. A. H. G.,* 28, 1975, 1-18 (comedia del s. IV excepto Menandro).

Murphy, C. T., *C. W.,* 49, 1956, 201-11; 65, 1972, 261-73 (Aristófanes y Comedia Antigua).

ARISTÓFANES

VIDA Y OBRAS. — EXCURSUS

Aristófanes, hijo de Filipo, del demo Cidateneo de Atenas (Kirchner, *Prosop. Att.,* 2090), rondaba probablemente sus veinte años cuando su primera obra, perdida, los *Daitales* («Convidados») fue estrenada en el 427 a. C.; su fecha de nacimiento está

aceptada como alrededor del 445 (*Nubes,* 528-31 y escol.; Anón., *De com.,* II, 43 y sig., Kaibel, III, 38 Koster). La obra fue bien recibida, y obtuvo el segundo premio; en el año siguiente los *Babilonios* (también perdida) ganó el primero, y más premios llegaron en los dos siguientes años con *Acarnienses* y *Caballeros* (para fuentes, ver *Obras generales* para «Comedia griega» en 3) «Grabaciones en inscripciones»). Esto fue un principio brillante, y cuando la selección de las once obras que se conservan fue hecha, cinco se eligieron de los siete primeros años de la carrera de Aristófanes: son *Acarnienses,* 425; *Caballeros,* 424; *Nubes,* 423; las *Avispas,* 422; la *Paz,* 421.

Como algunos de sus contemporáneos, Aristófanes cedía obras a otras personas para su representación. Se defiende de esto en los *Caballeros,* que es su primera representación independiente (512 y sigs.); la costumbre está reflejada en el chiste de que «nació en cuarto lugar», como Heracles, para trabajar para otros (Amipsias, fr. 28 K *et al.;* Platón, com. frs. 99-100 K con *Pap. Oxi.,* 2737, fr. I, ii, 10 sigs. = *CGF Pap.,* 56, 44 y sigs. Sin embargo, cuando Cleón, que era convecino del demo, se sintió ofendido por el contenido político de los *Babilonios,* parece probable que fue Aristófanes, y no su sustituto Calístrato, quien fue llevado ante el Consejo por el político ofendido, y denunciado por «calumniar a la ciudad ante los extranjeros» (esto es, en una obra representada en las Dionisíacas; cf. *Ac.,* 377-82, 502 y sigs., 630 y sigs., con escol. sobre 378, 503; las *Avispas,* 1284-91 y escol.).

En la época de sus alusiones al asunto de los *Acarnienses,* Aristófanes ya estaba trabajando en su furibundo ataque contra Cleón en los *Caballeros,* aparentemente con cierta colaboración con su rival y contemporáneo Éupolis, sobre lo cual ambos intercambiaron duras palabras (*Ac.,* 300 y sigs.; *Nubes,* 553 y sig. con escol., citando a Éupolis, *Baptai* (78 K); *Caballeros,* 1288 y sigs. con escolios); por lo demás, Cratino, descrito por Aristófanes en los *Caballeros* como un viejo bebedor que había sido una vez enormemente poderoso y popular, aparece en este asunto alineado con las tesis de Éupolis (*Caballeros,* 526 y sigs., con escol. sobre el 531).

Estos asuntos personales quizá tengan su imagen moderna más cercana en el mundo del teatro de revista o en el de las publicaciones satíricas. Sin duda reflejan algunas de las presiones que sufría un escritor de comedia de su tiempo que competía para la representación y el éxito en uno de los festivales anuales de Atenas; pero es difícil de decir con precisión lo profundos que eran los sentimientos. Dos de las burlas de sus rivales (que se estaba quedando calvo y que su condición de ateniense era dudosa a causa de una relación con Egina) trataba ingeniosamente de neutralizarlas Aristófanes adoptándolas (*Nubes,* 540; *Caballeros,* 550; *Paz,* 767 y sigs.; *Ac.,* 653 y sig.). La otra cara de la temprana historia de éxitos hay que buscarla en la decepción por las *Nubes,* que quedó tercera tras la obra la *Botella* de Cratino y el *Connos* de Amipsias, que (amargamente) trataba de Sócrates, como las *Nubes* (*Avispas,* 1043 y sigs.; *Nubes,* 530 y sigs.; Cratino, la *Botella,* frs. 181-204 K; Amipsias, *Connos,* frs. 7-12 K).

El recién citado pasaje de las *Nubes* proviene de una parte de la obra compuesta para una edición revisada, que es la que se conserva, probablemente no muy anterior al 417. Aquí Aristófanes vuelve la vista atrás con orgullo hacia los *Caballeros,* y critica a sus rivales por la monotonía de sus ataques contra Hipérbolo, en contraste con sus propias indagaciones en nuevos campos. La muerte de Cleón y el final de la guerra en el 421 cambiaron ciertamente la escena en la que Aristófanes había tenido sus alegrías y sus penas, al librarle de dos de sus mayores preocupaciones. Pero, si conocíamos

poco acerca de las circunstancias de sus primeros tiempos, conocemos menos ahora, ya que al hablar con la voz de un personaje o la de un coro en una parábasis, tiene menos que decir por sí mismo. Las obras que se conservan de este «período medio», 420-400, más o menos desde la edad de 25 a 45 años, son las *Aves* (414), *Lisístrata* (411), *Tesmoforiantes* (411) y las *Ranas* (405), y mientras Eurípides es un personaje en las dos últimas (como anteriormente lo fue en *Acarnienses),* no tenemos información aparte sobre sus relaciones personales, si es que las hubo.

Bajo toda la variedad de temas de las obras hay tendencias que muestran la dirección en la que la comedia se estaba desarrollando. Hay un compromiso político inmediato menor, y un creciente interés social; la lírica todavía florece, pero muy por encima y más allá de su tradicional función en sicigias epirremáticas y otros modelos de secuencias de escenas; pero si relacionamos estas tendencias con los cambios en la actitud personal de Aristófanes sobre política o sobre la música, sencillamente estamos entrando en un círculo vicioso. Hay sin embargo, como anteriormente, pasajes que muestran que era eminentemente consciente de la tradición cómica en la que trabajaba y de su propia posición en la competición (p. ej. *Segundas Tesmoforiantes* (prob. 407-6), frs. 333-4 K; *Ranas,* 1-14). Si tuvo, o expresó, puntos de vista teóricos fuertes sobre la composición de obras, no tenemos manera de saberlo: cuando, en el *Banquete* de Platón, Sócrates intenta preguntar a Agatón y a Aristófanes sobre la composición de tragedia y comedia, es al final de una muy larga fiesta, y Aristófanes, de una forma bastante divertida, es el primero en quedarse dormido *(Banq.,* 223d); quizá el criticismo práctico de la segunda mitad de las *Ranas* esté más cerca de su propio temperamento.

De los veinte años transcurridos entre las *Ranas* y la supuesta fecha de fallecimiento de Aristófanes, a mediados de los 380, tenemos dos obras, las *Asambleístas* (393 ó 392(?)) y *Pluto* (388), que son notables por su disminución del papel de los coros y su apartamiento de los animados temas de las obras del siglo v hacia un estilo menos colorista y una aproximación más generalizada a los asuntos de su tiempo. Aristófanes tuvo hijos que fueron poetas cómicos, Filipo *(Prosop. At.,* 14460), Araro *(Prosop. At.,* 1575) y posiblemente otro (¿Filetero?, *Prosop. At.,* 14253; ¿Nicóstrato?, *Prosop. At.,* 11038). Hay una reflexión bastante interesante sobre su continuada condición de escritor cómico que críticos posteriores pudieron ver en sus dos últimas obras, las perdidas *Cócalo* y *Eolosicón,* que reconocieron como anticipaciones de la Comedia Media y Nueva (Platonius, I, 31 y sig. Kaibel, I, 29 y sig. Koster; *Vit. Ar.,* XI, 69 y sig. D.-D., XXVIII, 54 y sig. Koster); también es interesante que estas obras, de un hombre rondando los 60 con una larga carrera tras él, pudieran ser entregadas para ser representadas por alguien de la siguiente generación, su hijo Araro, con vistas a incrementar su reputación entre el público *(Plut.,* arg. III, Coulon = IV Dübner, *et al.).* La Biblioteca alejandrina catalogó cuarenta y cuatro obras en total, de las cuales cuatro fueron calificadas de dudosamente auténticas o espúreas (Anón., *De com.,* II, 47 y sig. Kaibel, III, 41 Koster, *et. al.).*

Fuentes: La edición de Aristófanes de Cantarella señala la mayoría de los textos relevantes de los Prolegómenos, I, 135 y sigs.; para algunos amigos de Aristófanes, ver Sterling Dow, *A. J. A.,* 73, 1969, 234-5, que versa sobre *IG,* II^2, 2343; para retratos, G. M. A. Richter, *Portraits of the Greeks,* I, Londres, 1965, 140, con T. B. L. Webster, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy,* 3.ª ed. por J. R. Green, *B. I. C. S.,* supl. XXXIX, 1978, bajo AS1.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** F. W. Hall y W. M. Geldart, OCT, 1906-7 (con fragmentos). V. Coulon y H. van Daele, Budé, 1923-30 y reediciones posteriores corregidas). B. B. Rogers, Loeb, 1924 (con trad. en verso); R. Cantarella, Milán, 1949-64 (con prolegómenos y trad. en prosa al italiano); A. Sommerstein, Londres, 1980-3 *(Ac.,* los *Caballeros,* las *Nubes,* las *Avispas,* con trad. paralela y notas cortas). **Comentarios:** 1) Las once obras. B. B. Rogers, Londres, 1902-16 (con trad. en verso como la Loeb); J. van Leeuwen, 12 vols., incl. prolegómenos, Leiden, 1893-1906). 2) Obras por separado. *Ac.:* W. W. Rennie, Londres, 1909; W. J. M. Starkie, Londres, 1909 (con trad. paralela). *Caballeros:* R. A. Neil, Cambridge, 1901. *Nubes:* W. J. M. Starkie, Londres, 1911 (con trad. paralela); K. J. Dover, Oxford, 1968. *Avispas:* W. J. M. Starkie, Londres, 1897; D. M. MacDowell, Oxford, 1971. *La Paz:* H. Sharpley, Londres, 1905; M. Platnauer, Oxford, 1964. *Aves:* T. Kock y D. Schroeder, Leipzig, 1927; P. I. Kakrides, Atenas, 1974 (en griego). *Lis.:* U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlín, 1927. *Ranas:* T. G. Tucker, Londres, 1906; L. Radermacher, *S. A. W. W.,* 1921, 2.ª ed. por W. Kraus, Viena, 1954; W. B. Stanford, 2.ª ed., Londres, 1963. *Ecl.:* R. G. Ussher, Oxford, 1973. *Pluto:* K. Holzinger, *S. A. W. W.,* 218, 3, 1940. *Fragmentos.* Ver *Obras generales* en «Comedia Griega». Para *Daitales* («Los convidados»), ver A. C. Cassio, *Banchettanti: i frammenti,* Pisa, 1977. *Escolios.* W. Dindorf y F. Dübner, París, 1842 y reediciones (obsoleta, pero todavía sin sustitución para todas las obras); W. J. W. Koster *et. al.* (en curso: Groningen, 1960—). *Aves:* J. W. White, Boston y Londres, 1914. *Lis.:* G. Stein, Göttingen, 1891. También G. Zuntz, *Die Aristophanes-Scholien der Papyri,* 2.ª ed., Berlín, 1975; W. G. Rutherford, *A chapter in the history of annotation = Scholia Aristophanica,* III, Londres, 1905. Ver también T. Gelzer, *Gnomon,* 33, 1961, 26-34, y para trabajos sobre escolios y la transmisión de los textos, *idem* en *Estudios,* infra, *Aristophanes der Komiker,* 1548-63.

TRADUCCIONES: W. Arrowsmith, D. Parker *et al., The complete Greek comedy,* Ann Arbor, 1961 *(Ac.,* 1961; *Nubes,* 1962; *Avispas,* 1962; *Aves,* 1961; *Lis.,* 1964; *Ranas,* 1962; *Ecl.,* 1967); D. Fitts, Nueva York, 1962 *(Aves, Lis., Tes., Ranas);* D. Barrett *(Avispas, Aves, Tes., Ranas, Ecl.)* y A. Sommerstein *(Ac., Caballeros, Nubes, Paz, Lis., Pluto),* Harmondsworth, 1964-78; P. Dickinson, 2 vols., Oxford, 1970. (En esp.: completo en Ed. Aguilar, por varios autores, Madrid, 1979. Ed. de divulgación en Ed. Escelicer, 1970, con nueve comedias. R. Adrados (cuatro comedias) en Ed. Nacional, 1981. A. García Calvo, *Los carboneros,* Madrid, 1981, en lenguaje coloquial. E. Rodríguez Monescillo, los *Acarnienses,* con una amplia introducción, en Madrid, Col. Hispánica, 1985.)

ESTUDIOS: 1) **Información:** K. J. Dover, *Lustrum,* 2, 1957, 52-112; T. Gelzer, *Aristophanes der Komiker,* Stuttgart, 1971 = *RE,* supl. XII, 1391-1570; R. G. Ussher, *G. and R.,* New surveys in the classics, XIII, 1979; ver *Obras generales* (8) en «Comedia Griega». 2) **Generales:** C. Pascal, *Dioniso: saggio sulla religione e la parodia religiosa in Aristofane,* Catania, 1911; W. Süss, *Aristophanes und die Nachwelt,* Leipzig, 1911; G. Murray, *Aristophanes, a study,* Oxford, 1933; Q. Cataudella, *La poesia di Aristofane,* Bari, 1934; V. L. Ehrenberg, *The people of Aristophanes,* 2.ª ed., Londres, 1951 (3.ª ed., Nueva York, 1972: reediciones); W. Süss, «Scheinbare und wirkliche Inkon-

gruenzen in den Dramen des Aristophanes», *Rh. M.*, 97, 1954, 115-59, 229-54, 289-316; H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie,* Munich, 1957; T. Gelzer, *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes,* Munich, 1960; E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes,* Roma, 1962; C. F. Russo, *Aristofane, autore di teatro,* Florencia, 1962; P. Händel, *Formen und Darstellungen in der aristophanischen Komödie,* Heidelberg, 1963; C. H. Whitman, *Aristophanes and the comic hero,* Cambridge, Mass., 1964; J. Taillardat, *Les images d'Aristophane,* 2.ª ed., París, 1965; P. Rau, *Paratragodia,* Munich, 1967; K. J. Dover, *Aristophanic comedy,* Londres, 1972; G. E. M. de Ste Croix, *The origins of the Peloponnesian war,* Londres, 1972, App. XXIX, «The political outlook of Aristophanes»; J. Sánchez Lasso de la Vega, «Realidad, idealidad y política en la comedia de Aristófanes», *C. F. C.*, 4, 1972, 9-89; A. Sommerstein, «On translating Aristophanes», *G. & R.*, 20, 1973, 140-54; E. S. Spyropoulos, *L'accumulation verbale chez Aristophane,* Tesalónica, 1974; J. Henderson, *The maculate muse: obscene language in Attic comedy,* New Haven y Londres, 1975; B. A. Sparkes, «Illustrating Aristophanes», *J. H. S.*, 95, 1975, 122-35; C. W. Dearden, *The stage of Aristophanes,* Londres, 1976; W. Kraus, «Aristophanes und Sokrates», *Sprachwissenschaftliche Beiträge zur Literaturwissenschaft* (Öst. Akad. der Wissenschaften), 7, 1976, 161-79; H. Schareika, *Der Realismus der attischen Komödie,* Frankfurt am Main, Berna y Las Vegas, 1978; F. Heberlein, *Pluthygieia: zur Gegenwelt bei Aristophanes,* Frankfurt am Main, 1980. E. Suárez, *Forma y contenido de la comedia aristofánica,* CFP, 1981. 3) **Obras por separado:** *Caballeros:* M. Pohlenz, *N. A. W. G.*, 1952 = *Kl. Schr.*, II, 511 y sigs.; O. Navarre, *Les cavaliers d'Aristophane: étude et analyse,* París, 1956; M. Landfester, *Die Ritter des Aristophanes,* Amsterdam, 1967. *Avispas:* U. von Wilamowitz-Moellendorff, *S. D. A. W.*, 1911 = *Kl. Schr.*, I, 284 y sigs.; G. Paduano, *Il giudice giudicato: le funzioni del comico nelle Vespe di Aristofane,* Bolonia, 1974. *Aves:* E. Fraenkel, *Kleine Beiträge,* Roma, 1964, 427-67, con *Beobachtungen zu Aristophanes,* Roma, 1962, 58-99; H. Hofmann, *Mythos und Komödie,* Hildesheim, 1976, 70-229. *Tes.:* H. Hansen, «Aristophanes' *Thesmophoriazusae:* theme, structure, production», *Philologus,* 120, 1976, 165-85. 4) **Estudios de métrica:** Descroix y White en *Obras generales* (7), en «Comedia Griega». P. Pucci, «Aristofane ed Euripide», *M. A. L.*, ser. 8, X, 5, 1961, 273-423; C. Prato, *I canti di Aristofane,* Roma, 1962; A. M. Dale, *Lyric metres of Greek drama,* 2.ª ed., Cambridge, 1968, y 1969 en (5) *infra;* T. McEvilley, «Development in the lyrics of Aristophanes», *A. J. Ph.*, 1970, 257-76; E. Domingo, *La responsión estrófica en Aristófanes,* Salamanca, 1975. 5) **Estudios escogidos** (los términos de estas colecciones *no* están listados por separado anteriormente; el obelisco indica que todo o gran parte del material está reeditado a partir de otros lugares). Κωμῳδοτραγήματα: *studia Aristophanica in honorem... W. J. W. Koster,* Amsterdam, 1967 (miscelánea); † (ed.) D. J. Littlefield, *Twentieth-century interpretations of the Frogs,* Englewood-Cliffs, N. J., 1968; A. M. Dale, *Collected papers,* Cambridge, 1969 (ver esp. núm. † 3, † 8, † 9, † 11, † 14, † 15, 21-5, fundamentalmente sobre escenografía y sobre el tipo de versos); † (ed.) H.-J. Newiger, *Aristophanes und die alte Komödie,* Darmstadt, 1975 (con introd. y larga bibliografía), 487-510; (ed.) J. Henderson, *Aristophanes: Essays in interpretation, Y. Cl. S.*, 26, 1980.

LÉXICOS: O. J. Todd, Cambridge, Mass., 1932 (basado en OCT: corregido por W. K. Pritchett, *C. Ph.*, 51, 1956, 102); H. Dunbar, nueva ed. por B. Marzullo, Hildesheim, 1973.

MENANDRO

VIDA Y OBRAS. — EXCURSUS

Menandro, hijo de Diopites, del demo de Cefisia (Kirchner, *Prosop. Att.*, 9875), nació en 342/1 a. C.; murió en 292/1 o en un año cercano (*IG*, XIV, 1184 y otras fuentes; pero hay discrepancias). Fue recordado por haber sido discípulo de Teofrasto, el sucesor de Aristóteles como director de la escuela peripatética (Diόg. Laerc., 5, 36), y también como contemporáneo de Epicuro, quien, aunque nacido en Samos, hizo el servicio militar en Atenas y estuvo en la misma clase de efebos que Menandro (Estrabón, 14, 638). Pudo ser a través de Teofrasto y su círculo como entró en contacto con un contemporáneo algo mayor, Demetrio Falereo, y creó una amistad que se dice le puso en peligro cuando éste fue depuesto como gobernador de Atenas en el 307 (Diόg. Laerc., 5, 79). Menandro parece así haberse movido en los más altos círculos de la vida intelectual y política atenienses. Pero no sabemos nada sobre un compromiso o actividad política de su parte, ni de intereses intelectuales aparte de escribir teatro. Como Aristófanes y otros poetas cómicos, empezó pronto y tuvo triunfos tempranos. A pesar de desacuerdos entre las fuentes, podemos decir con probabilidad que su primera presentación fue en 321 con la obra *Orgé* («Ira») y que ganó un primer premio (Jerónimo, *Cron.*, 1696; Anón., *De com.*, II, 69 y sigs. Kaibel, III, 57 y sigs. Koster). No es cierto lo que subyace tras la tradición que asocia a Menandro con Alexis (que producía comedias en Atenas al menos ya en los 350). Se les supone sobrino y tío paterno (Suda, *s. v.* Ἄλεξις, al mismo tiempo describiendo a Alexis como originario de Turio, al sur de Italia); o como discípulo y maestro (Anón., *De com.*, loc. cit.): algunos críticos vieron presumiblemente una especial afinidad en su obra.

Menandro tiene acreditadas con variaciones 105, 108 y 109 obras (Aulo Gelio, 17, 4, 4, conoce las tres cifras); casi todas son conocidas por lo menos por el título, aunque la existencia de títulos alternativos complica el cómputo ahora como (sin duda) en la Antigüedad. Fecharlas es difícil porque tenemos pocos datos firmes, y porque hay un problema doble: traducir lo que parecen ser secuencias lógicas de desarrollo literario en secuencias cronológicas, e intentar utilizar, para fecharlas con exactitud, los acontecimientos mencionados en las obras como parte del trasfondo de las vidas de los personajes de ficción. Aparte del (probable) triunfo inicial de *Orgé* en el 321, el *Díscolo* (o *Misántropo)* obtuvo el primer premio en el festival de las Leneas en el 316 (nota de la representación en el códice Bodmer), y una obra no identificada en las Dionisíacas el año siguiente (*Marm. Par. B.*, ep. 14). El total de 8 victorias de Menandro en treinta años (Gel., *loc. cit.)* es un palmarés eminentemente respetable, aunque no espectacular, y debió de haber muchas ocasiones de decepción. Una de éstas fue en el 312, cuando su *Heníochos* («Auriga») obtuvo el quinto puesto (*IG*, II², 2323a, 36 y sig; hacia el 301, cuando una representación de los *Imbrioi* tuvo que ser pospuesta, el número de sus obras se calculaba en unas setenta (*Pap. Oxi.*, 1235, 103 y sigs.). Poco después de su fallecimiento, o incluso en vida, los hijos de Praxíteles, Cefisódoto y Timarco, erigieron una estatua suya en el teatro de Dioniso; sólo se conserva la inscripción en la base (*IG*, II², 3777), pero la influencia de esta obra en los numerosos retratos posteriores parece haber sido considerable.

Las obras de Menandro se convirtieron en clásicas al cabo de una generación más o menos tras su muerte, y a partir del 240 a. C. en adelante se representaron en los festivales de Roma comedias latinas adaptadas de su obra y de otros escritores del siglo IV. Fue un autor muy protegido durante la época helenística y la Antigüedad posterior, como se puede ver en numerosas referencias a él y por la frecuencia de copias fragmentarias de obras en colecciones de papiros descubiertos. Menandro todavía era leído y copiado en el siglo VI, quizás a principios del VII *(P. Berol.,* 21199), pero tras la época oscura bizantina sólo es conocido por citas o versiones latinas (al menos ocho obras de Plauto y Terencio están basadas en él) hasta su renacimiento en tiempos modernos. Nuestro conocimiento de su obra se ha transformado por la progresiva recuperación de nuevos textos en los siglos XIX y XX, y de forma más notable a partir del códice del Cairo *(P. Cair.* J 43227), publicado en 1907, y del códice Bodmer (1959, 1969). Los estudios y comentarios escritos antes o durante las etapas del redescubrimiento contienen material útil y puntos de vista valorables, pero pueden despistar si se usan sin cautela.

FUENTES: La mayoría de los textos relevantes han sido sacados de los Testimonios del principio del vol. II de Koerte-Thierfelder BT ed.; para retratos, ver G. M. A. Richter, *Portraits of the Greeks,* Londres, 1965, con S. Charitonidis, L. Kahil, R. Ginouvès, *Les mosaïques de la maison de Ménandre à Mytilène, A. K.,* Beiheft VI, 1970, 27-31, E. Lissi Caronna, *B. A.,* 52, 1967, 41-2, y B. Ashmole, *A. J. A.,* 77, 1973, 61.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** Obras escogidas y fragmentos: A. Koerte, BT, I, *Reliquiae in papyris et membranis vetustissimis servatae,* 3.ª ed., 1938, reed., con addenda, 1955, 1957, II; *Reliquiae apud veteres scriptores servatae,* rev. y aumentada por A. Thierfelder, 2.ª ed., 1959; D. del Corno, vol. I, Milán, 1967 (contenido similar a Koerte I, pero sin *Samia* y «*Com. Flor.*» = *Aspis:* con trad. al italiano en prosa); J.-M. Jacques, Budé, I, 1, *Samia,* 1971; I, 2, *Díscolo,* 2.ª ed., 1976; F. H. Sandbach, *Reliquiae selectae,* OCT, 1972 (omite los fragmentos citados más cortos: reed. corregida 1976); W. G. Arnott, vol. I, Loeb, 1979 *(Aspis-Epitrepontes).* Ver también *CGF Pap. Sententiae:* W. Görler, Μενάνδρου Γνῶμαι, Berlín, 1963; S. Jaekel, BT, 1964, con D. Hagedorn y M. Weber, *Archiv für Papyrusforschung,* 3, 1968, 15-50, y R. Führer, *Zur slavischen Übersetzung der Menandersentenzen,* Königstein, 1982. **Comentarios:** A. W. Gomme y F. H. Sandbach, Oxford, 1973 (va con OCT). Una o más obras: *Aspis* y *Samia:* C. Austin, 2 vols., Berlín, 1969-70 (I, texto con ap. crít. e índices; II, *Subsidia interpretationis);* F. Sisti, Roma *(Aspis,* 1971; *Samia,* 1974). *Díscolo:* E. W. Handley, Londres y Cambridge, Mass., 1965; J. Martin, *L'atrabilaire,* 2.ª ed., París, 1972. *Epitrépontes:* U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Das Schiedsgericht,* Berlín, 1925; V. de Falco, 3.ª ed., Nápoles, 1961. *Hidria:* K. Gaiser, *A. H. A. W.,* 1977, I (reconstrucción conjetural a partir de *CGFPap,* adsp. nov., 244, y otras fuentes). *Misúmenos:* E. G. Turner, *The lost beginning of Menander, Misoumenos,* Londres, 1978 = *P. B. A.,* 73, 1977, 315-31, y *Pap. Oxi.,* 48, 1981, y 3368-71 (nuevo texto de los versos 1-100). *Phasma:* E. G. Turner, *G. R. B. S.,* 10, 1969, 307-24. *Samia:* ver *supra* con *Aspis;* D. M. Bain, Warminster, 1983. *Sicionios:* R. Kassel, Berlín, 1965 (ed. crítica).

TRADUCCIONES: L. Casson, Nueva York, 1971; P. Vellacott, 2.ª ed., Harmondsworth, 1973 (incluye una selección de los fragmentos más cortos: con Teofrasto, *Caracteres). Epitrépontes, Perikeiromene* (versiones reconstruidas en verso): G. Murray, *The arbitrants,* Londres, 1942, *The rape of the locks,* Londres, 1945. *Samia* (versión para la radiodifusión: en verso blanco): E. G. Turner, Londres, 1972. En esp.: P. Bádenas de la Peña, *Comedias,* Madrid, Gredos, 1981.

ESTUDIOS: 1) **Información:** A. Koerte, *RE,* XV, 1, 1931, 707-61, con H.-J. Mette, *RE,* supl. XII, 1970, 854-62; H.-J. Mette, *Lustrum,* 10, 1965, 5-211; 11, 1966, 139-49; 13, 1968, 535-68; W. G. Arnott, «Menander: discoveries since the *Dyskolos*», *Arethusa,* 3, 1970, 49-70; *idem,* «Menander, Plautus, Terence», *G. y R.,* New surveys in the classics, IX, 1975; W. Kraus, *A. A. H. G.,* 26, 1973, 31-56; E. W. Handley, «Recent papyrus finds: Menander», *B. I. C. S.,* 26, 1979, 81-7; W. Luppe, «Literarische Texte: Drama», *Archiv für Papyrusforschung,* 27, 1980, 233-50. 2) **Generales:** C. Préaux, «Ménandre et la société athénienne», *C. E.,* 32, 1957, n.° 63, 84-100; *idem,* «Les fonctions du droit dans la comédie nouvelle», *C. E.,* 35, 1960, n.° 69, 222-39; T. B. L. Webster, *Studies in Menander,* 2.ª ed., Manchester, 1960; A. Dain, «La survie de Ménandre», *Maia,* 15, 1963, 278-309; A. Barigazzi, *La formazione spirituale di Menandro,* Turín, 1965; K. Gaiser, «Menander und der Peripatos», *A. y A.,* 13, 1967, 8-40; P. Flury, *Liebe und Liebesprache bei Menander, Plautus und Terenz,* Heidelberg, 1968; A. Blanchard, «Recherches sur la composition des comédies de Ménandre», *R. E. G.,* 73, 1970, 38-51; T. B. L. Webster, *Studies in later Greek comedy,* 2.ª ed., Manchester, 1970; W. T. MacCary, «Menander's soldiers: their names, roles and masks», *A. J. Ph.,* 93, 1972, 279-98; J. S. Feneron, «Some elements of Menander's style», *B. I. C. S.,* 21, 1974, 81-95; N. Holzberg, *Menander: Untersuchungen zur dramatischen Technik,* Nuremberg, 1974; T. B. L. Webster, *An introduction to Menander,* Manchester, 1974; D. del Corno, «Alcuni aspetti del linguaggio di Menandro», *Studi classici e orientali,* 24, 1975, 13-48; A. G. Katsouris, *Linguistic and stylistic characterization: tragedy and Menander, Ioannina,* 1975; M. G. Ferrero, «L'asindeto in Menandro», *Dioniso,* 47, 1976, 82-106; K. Treu, «Die Menschen Menanders», en (ed.) R. Mueller, *Mensch als Mass aller Dinge,* Berlín, 1976, 399-421; M. Marcovich, «Euclio, Knemon and the Peripatos», *I. C. S.,* 2, 1977, 192-218; S. M. Goldberg, *The making of Menander's comedy,* Londres, Berkeley y Los Ángeles, 1980; E. G. Turner, «The rhetoric of question and answer in Menander», *Themes in drama,* 2, 1980, 1-23. 3) **Obras por separado:** *Adelfos II:* O. Rieth, *Die Kunst Menanders in den Adelphen des Terenz,* Hildesheim, 1964. *Aspis:* H. Lloyd-Jones, *G. R. B. S.,* 12, 1971, 175-95. *Dis exapaton:* E. W. Handley, *Menander and Plautus,* Londres, 1968, y —en alemán— como «Wege der Forschung», CXXXVI, 1973 (trata del texto correspondiente a Plauto, *Bacchides,* 494 y sigs.); K. Gaiser, *Philologus,* 114, 1970, 51-87; V. Pöschl, *S. H. A. W.,* 1973, 4. *Díscolo:* A. Schäfer, *Menanders Dyskolos: Untersuchungen zur dramatischen Technik,* Meisenheim am Glan, 1965. *Hypobolimaios:* M. Kokolakis, *Athena,* 66, 1962, 9-114. *Misúmenos:* T. B. L. Webster, «Woman hates soldier: a structural approach to Greek comedy», *G. R. B. S.,* 14, 1973, 287-99. *Samia:* H.-D. Blume, *Menanders Samia: eine Interpretation,* Darmstadt, 1974; H. Lloyd-Jones, *Y. Cl. S.,* 22, 1972, 119-44. *Sicionios:* H. Lloyd-Jones, *G. R. B. S.,* 7, 1966, 131-57 (cita el griego extensamente). *Theophorouméne:* E. W. Handley, *B. I. C. S.,* 16, 1969, 88-101 (cita extensamente). 4) **Estudios más cortos de tipo general:** G. Murray, *Aristophanes,* Oxford, 1933, 221-63; A. W. Gomme, *Essays in Greek history and literature,* Oxford, 1937, 249-95; L. A. Post, *From Homer*

to Menander, Berkeley, Cal., 1951; E. Lefèvre, «Menander», en (ed.) G. A. Seeck, *Das griechische Drama,* Darmstadt, 1979, 307-53. Webster, 1974, 111-93, en (2) *supra,* ofrece «reconstrucciones resumidas de todas las obras de las que se pueda decir algo útil». 5) **Representación y vestuario:** Ver *Obras generales* (4) en «Comedia griega», y añadir: T. B. L. Webster, «The masks of Greek comedy, *Bull. John Rylands Library,* 32, 1949, 97-136; *idem,* «Menander: production and imagination», *Bull. John Rylands Library,* 45, 1962, 235-72; Charitonidis *et al.* en *Vida* y *Obras, supra ad fin.* 6) **Estudios escogidos:** C. Corbato, *Studi Menandrei,* Trieste, 1965; F. Zucker, *Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche,* Berlín, 1965; (ed.) E. G. Turner, *Entretiens XVI: Ménandre,* Ginebra, Fondation Hardt, 1970.

ÍNDICES (únicamente de cobertura parcial): Koerte, BT ed. II, complementada (fundamentalmente a partir del *Dísc.)* por H.-J. Mette, *ed. Dysk.,* 2.ª ed., Göttingen, 1961. *Aspis* y *Samia:* Austin, I, en *Comentarios, supra. Dísc.:* H. Lloyd-Jones, *ed. Dysk.,* OCT, 1960. *Mis.* (la mayoría), *Sic.* y algunas obras más: *CGF Pap. Sententiae:* Jaekel, ed. BT.

HISTORIOGRAFÍA:

HERÓDOTO

VIDA

Nacido hacia el 485 a. C. en Halicarnaso de Caria, de familia aristocrática; emparentado con el poeta épico Paniasis. Exiliado tras luchar contra el tirano local Lígdamis, vivió durante un tiempo en Samos. Viajes extensos: hacia el Norte hasta el sur de Rusia; Babilonia, Siria, Palestina, Egipto, Cirenaica; el Egeo y Grecia continental, incluida Atenas. Conoció a Sófocles. Se avecindó en Turio (fundada en 444/3), donde quizás falleció y fue enterrado hacia el 425 a. C. Fuentes: Dión Hal., *Tuc.,* 5, Gel., 15, 23 (fechas); Luc., *Herod.,* 1-2, Plut., *De Herod. malign.,* 26, 862b (lecturas); Plut., *An seni,* 3, 785b (Sófocles); Esteban de B. *s. v.* «Thurii» (epitafio); sus propias obras, Suda, *s. v.* «Heródoto» y «Paniasis». Sobre los viajes, ver F. Jacoby, *RE,* supl. II, 1913, 247 y sigs.

OBRAS

Historias (9 libs.) sobre los orígenes y acontecimientos de las Guerras Médicas hasta 479 a. C.; probablemente en circulación por lo menos en fragmentos durante los 440 (no hay ref. más tarde del 430), pero no se publicó hasta los primeros años de la Guerra del Peloponeso. Sobre la cuestión de la integridad, ver *supra,* pág. 467-68.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver L. Bergson, *Lustrum,* II, 1966, 71-138 (para 1937-60); P. MacKendrick, *C. W.,* 47, 1954, 145-52, 56, 1963), 269-75 (para 1954-63), 63, 1969, 37-44 (para 1963-9); G. T. Griffiths, *FYAT,* 183-8, 227-9; (ed.) W. Marg, *Herodot: eine Auswahl aus der neueren Forschung,* 2.ª ed., Munich, 1968.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** H. Stein, Berlín, 1869-71; A. D. Godley, 2.ª ed., Loeb, 1922-38; C. Hude, 3.ª ed., OCT, 1927; P.-E. Legrand, 2.ª ed., Budé, 1955 (con *index analytique).* **Comentarios:** H. Stein, 5 vols., 6.ª ed., Berlín, 1893-1908 (reed. 1962-3); W. W. How y J. Wells, 2 vols., 2.ª ed., Oxford, 1928. Libs. 1-3: A. H. Sayce, Londres, 1883. Libs. 4-6: R. W. Macan, 2 vols., Londres, 1895. Libs. 7-9: R. W. Macan, 2 vols. en 5.°, Londres, 1908. Lib. 2: A. B. Lloyd, Leiden (I, Introducción, 1975; II, Comentario, 1-98, 1976).

TRADUCCIONES: G. Rawlinson, 4 vols., 4.ª ed., Londres, 1880 (con com. y apéndices), ed. rev. W. G. Forrest, Londres, 1966; J. E. Powell, 2 vols., Oxford, 1949; A. de Sélincourt, ed. rev. con introd. de A. R. Burn, Harmondsworth, 1972. En esp.: C. Schrader, con introducción de F. R. Adrados, 5 vols., Madrid, Gredos, 1981 y sigs.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** A. Hauvette, *Hérodote, historien des guerres médiques,* París, 1894; F. Jacoby, *RE,* supl. II, 1913, 205-520; W. Aly, *Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot und seinen Zeitgenossen,* Göttingen, 1921 (reed. 1969); J. Wells, *Studies in Herodotus,* Oxford, 1923; M. Pohlenz, *Herodot, der erste Geschichtsschreiber des Abendlandes,* Berlín, 1937; J. E. Powell, *The history of Herodotus,* Cambridge, 1939; J. L. Myres, *Herodotus, father of history,* Oxford, 1953; H. R. Immerwahr, *Form and thought in Herodotus,* Cleveland, 1966; K. von Fritz, *Griechische Geschichtsschreibung,* I, Berlín, 1967, 104-475; H.-F. Bornitz, *Herodot-Studien: Beiträge zum Verständnis der Einheit des Geschichtswerks,* Berlín, 1968; C. W. Fornara, *Herodotus: an interpretative essay,* Oxford, 1971. J. S. Lasso de la Vega, *La objetividad del historiador en Heródoto,* en «De Safo a Platón», Barcelona, 1976. 2) **Históricos:** G. B. Grundy, *The great Persian war and its preliminaries,* Londres, 1901; A. R. Burn, *Persia and the Greeks; the defence of the West, c. 546-478 B. C.,* Londres, 1962; A. T. Olmstead, *History of the Persian empire, Achaemenid period,* Chicago, 1948; C. Hignett, *Xerxes' invasion of Greece,* Oxford, 1963. 3) **Dialecto:** M. Untersteiner, *La lingua di Erodoto,* Nápoles, 1949; H. B. Rosen, *Eine Laut- und Formenlehre der herodotischen Sprachform,* Heidelberg, 1962.

LÉXICO: J. E. Powell, Cambridge, 1938.

TUCÍDIDES

VIDA

Nació en el demo ateniense de Halimunte, posiblemente antes del 454 a. C.; quizá pariente de Tucídides, hijo de Melesias (H.-T. Wade-Gery, *J. H. S.,* 52, 1932, 210-11). Sobrevivió a la peste ateniense de 430-427. Como *estratego* en 424, fracasó en la liberación de Anfípolis frente al ataque de Brásidas, y vivió en el exilio durante veinte años; retornó a Atenas y probablemente falleció aquí poco después del 399. Enterrado en la tumba de la familia de Cimón. Poseyó derechos sobre las minas de oro de Tracia. Fuentes: obra propia, esp. 2, 48, 3 (peste), 4, 105, 2 (las minas), 5, 26 (Anfípolis y exilio), dos *Vidas* (en OCT, ed. I), Dion. Hal., *Tucídides,* Plut., *Cimón,* 4, Pausanias, 1, 23, 9.

OBRAS

Una *Historia* inacabada (8 libs.) de la Guerra del Peloponeso, proyectada hasta el 404 (5, 26, 1); la narración se interrumpe en el 411. Empezada en el 431 (1, 1, 1) y todavía en curso después del 404 (2, 65, 12; 6, 15, 3). Continuada en obras perdidas de Cratipo y Teopompo, en las *Helénicas* de Oxirrinco (sobre la autoría, ver *FYAT*, 192-4), y en las *Helénicas* de Jenofonte.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver F. M. Wasserman, *C. W.*, 50, 1956/7, 65-7, 89-101 (para 1942-56), cont. por M. Chambers, *C. W.*, 57, 1963/4, 6-14; H.-P. Stahl, *Thukydides*, Munich, 1966, 172-9; G. T. Griffith, *FYAT*, 188-92, 229-32; O. Luschnat, *RE*, supl. XII, 1970, 1323-38; K. J. Dover, *Thucydides, G. and R.*, New Surveys in the classics, VII, 1973; sobre discursos 1873-1970, ver W. C. West en Stadter, 1973, en *Estudios* (2), *infra*, 124-61.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** C. Hude, editio maxima, Leipzig, 1898-1901; *idem*, ed. maior, 2.ª ed., BT, 1913-25; C. F. Smith, 2.ª ed., Loeb, 1928-35; H. S. Jones y J. E. Powell, 2.ª ed., OCT, 1942; L. Bodin, J. de Romilly, R. Weil, Budé, 1953—; O. Luschnat, 2.ª ed., BT, 1960 (libs. 1-2). **Comentarios:** E. F. Poppo y M. Stahl, 4 vols., 2.ª-3.ª ed., Leipzig, 1886-9; J. Classen y J. Steup, 8 vols., 3.ª-5.ª ed., Berlín, 1900-22 (reed. con apéndice y bibl. por R. Stark, 1963); A. W. Gomme, A. Andrewes, K. J. Dover, 4 vols., Oxford, 1945-70 (libs. 1-7). *Escolios:* C. Hude, BT, 1927.

TRADUCCIONES: T. Hobbes, Londres, 1629 (ed. D. Grene, 2 vols., Ann Arbor, 1960); B. Jowett, 2 vols., Oxford, 1881 (texto y notas); R. Crawley, Londres, 1910; R. Warner, Harmondsworth, 1954. F. R. Adrados, *Guerra del Peloponeso*, Madrid, Biblioteca Clásica Hernando, 1953. J. Alsina, *Selección de textos*, Madrid, Guadarrama, 1976.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** F. W. Ullrich, *Beiträge zur Erklärung des Thukydides*, 2 vols., Berlín, 1845-6; E. Meyer, *Forschungen zur alten Geschichte*, II, Halle, 1899; F. M. Cornford, *Thucydides mythistoricus*, Londres, 1907; J. B. Bury, *The ancient Greek historians*, Nueva York, 1909, cap. III; E. Schwartz, *Das Geschichtswerk des Thukydides*, Bonn, 1919; G. F. Abbott, *Thucydides: a study in historical reality*, Londres, 1925; C. N. Cochrane, *Thucydides and the science of history*, Londres, 1929; W. Schadewaldt, *Die Geschichtsschreibung des Thukydides*, Berlín, 1929; H. Patzer, *Das Problem der Geschichtsschreibung des Thukydides und die thukydidesische Frage*, Berlín, 1937; J. H. Finley, *Thukydides*, Cambridge, Mass., 1942; W. Jaeger, *Paideia: the ideals of Greek culture*, I, 2.ª ed., trad. G. Highet, Nueva York, 1945, 382-411; trad. española: *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, FCE, 1942; G. B. Grundy, *Thucydides and the history of his age*, 2 vols., 2.ª ed., Oxford, 1948; A. W. Gomme, *The Greek attitude to poetry and history*, Berkeley, 1954; J. de Romilly, *Histoire et raison chez Thucydides*, París, 1956; idem, *Thucydides and Athenian imperialism*, trad. P. Thody, Oxford, 1963; F. E. Adcock, *Thucydides and his history*, Cambridge, 1963; H.-P. Stahl, *Thukydides: die Stellung des Menschen im geschichtlichen Prozess*, Munich, 1966; J. H. Finley, *Three essays on Thucydides*, Cambridge, Mass., 1967; K. von Fritz, *Griechische Geschichtsschreibung*, I, Berlín, 1967, 523-823; (ed.) H. Herter, *Thukydides*, «Wege der Forschung», XCVIII, Darmstadt, 1968; H. D. Westlake, *Individuals in Thucydi-*

des, Cambridge, 1968; V. Hunter, *Thucydides the artful reporter,* Toronto, 1973; O. Luschnat, *RE,* supl. XII, 1970, 1085-1134, y XIV, 1974, 760-86; A. G. Woodhead, *Thucydides on the nature of power,* Cambridge, Mass., 1970; H. R. Rawlings, *The structure of Thucydides' history,* Princeton, N. J., 1981. J. Alsina, *Tucídides. Historia, ética, política,* Madrid, 1981. 2) **Discursos:** R. C. Jebb en (ed.) E. Abbott, *Hellenica,* Londres, 1880; A. W. Gomme, *Essays in Greek history and literature,* Oxford, 1937; (ed.) P. A. Stadter, *The speeches in Thucydides,* Chapel Hill, 1973. 3) **Históricos:** B. W. Henderson, *The great war between Athens and Sparta: a companion to the military history of Thucydides,* Londres, 1927; D. Kagan, *The outbreak of the Peloponnesian War,* Ithaca, 1969; idem, *The Archidamian War,* Ithaca, 1974; J. B. Wilson, *Pylos 425 B. C.,* Warminster, Wilts, 1979; D. Kagan, *The Peace of Nicias and the Sicilian Expedition,* Ithaca, 1981. 4) **Texto:** A. Kleinlogel, *Geschichte des Thukydidestextes im Mittelalter,* Berlín, 1965.

LÉXICOS: E.-A. Bétant, 2 vols., Ginebra, 1843 (reed. Hildesheim, 1961); M. H. N. von Essen, Berlín, 1887.

HISTORIOGRAFÍA EN EL SIGLO IV Y EL PERÍODO HELENÍSTICO

OBRAS GENERALES

Para texto y comentario sobre los autores de esta sección cuya obra se conserva en fragmentos, ver *FGrH* = F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker,* Leiden, 1923—.

ESTUDIOS:

Fritz, K. von, *Die griechische Geschichtsschreibung,* Berlín, 1967—.
Jacoby, F., *Atthis,* Oxford, 1949.
—, *Abhandlungen zur griechischen Geschichtsschreibung,* Leiden, 1956.
Momigliano, A., *Contributi alla storia degli studi classici,* Roma, 1955-75.
—, *The development of Greek biography,* Cambridge, Mass., 1971.
Strasburger, H., *Die Wesenbestimmung der Geschichte durch die antike Geschichtsschreibung,* 2.ª ed., Wiesbaden, 1966.

AUTORES POR SEPARADO

CLITARCO: T. S. Brown, *A. J. Ph.,* 71, 1950, 134-55.
DIODORO: E. Schwartz, *RE,* V, 1905, 663-704.
DURIS: R. B. Kebric, *In the shadow of Macedon: Duris of Samos,* Wiesbaden, 1977.
ÉFORO: G. L. Barber, *The historian Ephorus,* Cambridge, 1935.
FILARCO: T. W. Africa, *Phylarchus and the Spartan revolution,* University of California publications in history, LXVIII, Berkeley, 1961.
HISTORIADORES DE ALEJANDRO: L. Pearson, *The lost histories of Alexander the Great,* Nueva York, 1960, con revisión de E. Badian, *Studies in Greek and Roman history,* Oxford, 1964, 250 y sigs.
HISTORIADOR OXIRRINCO: Textos en V. Bartoletti, BT, 1959; fragmento adicional en G. A. Lehmann, *Z. P. E.,* 26, 1977, 181-91. Ver I. A. F. Bruce, *An historical*

commentary on the Hellenica Oxyrhynchia, Londres, 1967. Bibliografía sobre la cuestión de la identidad por G. T. Griffith, *FYAT,* 214-15, núms. 43-57.

JERÓNIMO: T. S. Brown, *American Historical Review,* 52, 1946/7, 684-96.

NEARCO: E. Badian, *Y. Cl. S.*, 24, 1975, 147-75.

NOVELA DE ALEJANDRO: R. Merkelbach, *Die Quellen des griechischen Alexander-Romans,* «Zetemata», IX, Munich, 1954. Pseudo Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia,* tr. García Gual, Madrid, Gredos, 1988.

ONESÍCRITO: T. S. Brown, *Onesicritus,* University of California publications in history, XXXIX, Berkeley, 1949.

POSIDONIO: K. Reinhardt, *RE,* XXII, 1953, 558-826; H. Strasburger, «Poseidonius on problems of the Roman empire», *J. R. S.*, 55, 1965, 40-53.

TEOPOMPO: K. von Fritz, *American Historical Review,* 46, 1941, 765-87; W. R. Connor, *Theopompus and fifth-century Athens,* Washington, 1968.

TIMEO: A. Momigliano, «Atene nel III secolo a. C. e la scoperta di Roma nelle storie di Timeo di Tauromenio», *R. S. I.*, 71, 1959, 529-56, reeditado repetidamente incluyendo una traducción en *Essays in ancient and modern historiography,* Middletown, Conn., 1976.

TOLEMEO: H. Strasburger, *Ptolemaios und Alexander,* Leipzig, 1934.

JENOFONTE

VIDA

Nació hacia el 428 a. C. Participó en la expedición de Ciro a Persia en 401. Jefe conjunto de las fuerzas griegas en retirada al Mar Negro y Tracia en 401-399. Se unió al rey de Esparta, Agesilao; con él contra Atenas en Coronea, 394. Desterrado por traición; estableció una hacienda en Escilunte de Élide, donde se hizo granjero, cazó y escribió. Expulsado tras la derrota de Esparta en Leuctra, 371, y retirado a Corinto. Restaurado en sus derechos en Atenas. Muerto hacia el año 354. Fuentes: Jen., *Anáb.* passim; Diόg. Laerc., 2, 48-59; Suda; Pausanias, 5, 6, 5-6 (Escilunte); Dión. Cris., 8, 1 (exilio). Ver E. Delebecque, *Essai sur la vie de Xénophon,* París, 1957.

OBRAS

1) **Socráticas:** *Defensa* (entre 394 y 387): algunos piensan que precede, otros que sigue a la *Defensa* de Platón. Sobre la autenticidad, ver (a favor) M. Wetzel, *Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum,* 5, 1900, 389-405; O. Immisch, *ibid.*, 405-15; H. Gomperz, *ibid.*, 29, 1924, 129-73; A. Busse, *Rh. M.*, n. s. 79, 1930, 215-29; (en contra) U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hermes,* 32, 1897, 99-106; K. von Fritz, *Rh. M.*, n. s. 80, 1931, 36-68. Wilamowitz dudó más tarde, *Platon* II, Berlín, 1909, 50. *Recuerdos de Sócrates* (4 libs.): a continuación de la *Defensa* (4, 8, 4-10); réplica (1, 1-2) a Polícrates (394-388); si 3, 5, 4, refleja las circunstancias de los 360, está compuesta durante un largo período. *Económico, Banquete:* probablemente posterior al *Banquete* de Platón, con el cual hay muchos puntos en común (fecha dramática, 421). 2) **Históricas**, etc. (para evidencias sobre las fechas, ver Breitenbach, 1966, en *Estudios* (1), *infra,*

y Lesky, 616-23): *Agesilao:* ensayo biográfico sobre el rey de Esparta que murió en el 360. *Anábasis* (7 libs.): informe de la expedición de tropas griegas mandadas por Ciro y su retorno, 401-399. *Cinegético:* tratado sobre la caza. *Ciropedia* (8 libs.): novela histórica, centrada en torno a Ciro, sobre la educación de los hombres de Estado. *Las Helénicas* (7 libs.): historia de Grecia desde el 411 hasta el 362, probablemente escrita en varias fases. *Hierón:* diálogo sobre la tiranía entre Hierón de Siracusa y el poeta Simónides de Ceos. *Hipárquico:* sobre las obligaciones de un comandante de caballería. *Sobre la equitación. Los ingresos:* sobre el estado de la economía de Atenas; presupone la situación de 355. *La constitución de los lacedemonios:* informe sobre la constitución espartana, escrito en algún momento de las tres primeras décadas del s. IV. Espurios: *La constitución de Atenas:* informe sobre la constitución ateniense, probablemente ambientada en los primeros años de la Guerra del Peloponeso (431-424); identidad del autor, a veces llamado «El viejo oligarca», desconocida. Ver M. Treu, *RE,* IX A, 1966, 1928-82; G. W. Bowersock, *Gnomon,* 43, 1971, 416-18.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver Bursian, 100, 1899; 117, 1903; 142, 1909; 178, 1919; 203, 1925; 230, 1931; 251, 1936; 268, 1940.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** E. C. Marchant, OCT, 1900-10; G. W. Bowersock, C. L. Brownson, E. C. Marchant, W. Miller, O. J. Todd, Loeb, 1914-68. **Comentarios:** *Defensa* y *Banquete:* F. Ollier, Budé, 1961. *Helénicas:* G. E. Underhill, Oxford, 1906 (reed. Nueva York, 1979). *Hipárquico:* E. Delebecque, París, 1950. *Recuerdos de Sócrates:* (libs. 1-2) O. Gigon, Basilea, 1953-6; (lib. 3) A. Delatte, Lieja y París, 1933. *Económico:* P. Chantraine, Budé, 1949; K. Meyer, Marburgo, 1975. *Los ingresos:* P. Gauthier, Ginebra y París, 1976. *La constitución de los lacedemonios:* F. Ollier, Lyon y París, 1934 (con trad.: reed. Nueva York, 1979). *Banquete:* ver en *Defensa. Constitución de Atenas:* E. Kalinka, Leipzig, 1913; H. Frisch, Copenhague, 1942 (con trad.); ver también comentarios sobre la aristotélica *Pol. at.* por J. E. Sandys, Londres, 1912, y P. J. Rhodes, Oxford, 1981.

TRADUCCIONES: R. Warner *et al.,* Harmondsworth, 1966-72: *Anáb., Hel., Rec. Sócr., Banq.).* Trad. esp. de Ramón Bach *(Anábasis),* Orlando Guntiñas *(Helénicas, Hierón, Agesilao, La República de los lacedemonios, Los ingresos públicos, El jefe de la caballería, De la equitación, De la caza* y *La República de los atenienses)* 4 vols., Madrid, Gredos, 1983 sigs. *Económico,* de Juan Gil, en Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1967.

ESTUDIOS: 1) **Generales e históricos:** J. Luccioni, *Les idées politiques et sociales de Xénophon,* París, 1947; H. R. Breitenbach, *RE,* IX A, 2, 1966, 1571-2052; W. P. Henry, *Greek historical writing,* Chicago, 1966 (sobre *Las Helénicas);* J. K. Anderson, *Xenophon,* Londres, 1974; W. E. Higgins, *Xenophon the Athenian,* Nueva York, 1977; R. Nickel, *Xenophon,* Darmstadt, 1979. 2) **Socráticos:** K. Joel, *Der echte und der xenophontische Socrates,* 2 vols., Berlín, 1893-1901; J. Burnet, *Plato's Phaedo,* Oxford, 1911, XII-XXIII; A. Diès, *Autour de Platon,* París, 1927, 127-55, 218-44; E. Edelstein, *Xenophontisches und platonisches Bild des Sokrates,* Berlín, 1935; R. Simeterre, *La théorie socratique de la vertu-science selon les «Mémorables» de Xénophon,* París, 1938; V. Longo, ΑΝΗΡ ΩΦΕΛΙΜΟΣ, Génova, 1959; H. Erbse, «Die Architektonik im Aufbau von Xenophons *Memorabilien», Hermes,* 89, 1961, 257-87. 3) **Lenguaje, texto, in-**

fluencia: L. Gautier, *La langue de Xénophon,* Ginebra, 1911; A. W. Persson, *Zur Textgeschichte Xenophons,* Lund, 1914; K. Munscher, *Xenophon in der griechischen-römischen Literatur, Philologus,* supl. XIII, 2, 1920; J. Bigalke, *Einfluss der Rhetorik auf Xenophons Stil,* Greifswald, 1933.

LÉXICO: F. W. Sturz, 4 vols., Leipzig, 1801-4 (reed. Hildesheim, 1964).

POLIBIO

VIDA

Nació hacia el 200 a. C. en Megalópolis, hijo del hombre de Estado Licortas. Llevó las cenizas de Filopemén al entierro en 182 y fue designado mensajero a Egipto en 180 (embajada suprimida). Sirvió como hiparco en la confederación aquea de 170/69. Uno de los 1.000 aqueos deportados a Roma tras la conquista de Macedonia en 168; protegido por Escipión Emiliano, al que probablemente acompañó a España en 151 y África; fue testigo de la destrucción de Cartago en 146. Actuó de mediador tras el saqueo de Corinto en 146/5. Viajó extensamente (el Atlántico, Alejandría, Sardes; quizás Numancia, 133). Murió después del 188, en un accidente ecuestre. Fuentes: ver Walbank en *Comentarios, infra,* I, 1-6.

OBRAS

Historias (39 libs., más un resumen ordenado cronológicamente): los libs. 1-5 sobreviven completos, el resto en fragmentos y excerptas; originariamente pensados para cubrir el período 220-168, más tarde extendidos hasta el 146. Los perdidos son un panegírico sobre Filopemén (Polib., 10, 21, 5-8), una historia de la Guerra de Numancia (Cic., *Fam.,* 5, 12, 2), y obras sobre tácticas militares (Polib., 9, 20, 4; Arr., *Tact.,* I; El., *Tact.,* I, 3, 4; 19, 10) y la zona ecuatorial (Gémino, 16, 12).

BIBLIOGRAFÍA

(Ver Walbank en *Comentarios, infra,* I-III.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** T. Büttner-Wobst, BT, 1889; W. R. Paton, Loeb, 1922-7; P. Pédech *et al.,* Budé, 1961-77. **Comentarios:** F. W. Walbank, 3 vols., Oxford, 1957-79. Trad. esp. de Manuel Balasch, con introducción de A. Díaz Tejera, 3 vols., Madrid, Gredos, 1981-1983.

ESTUDIOS: K. Ziegler, *RE,* XXI, 1952, 1440-1578 *(q. v.* para bibliografía anterior); K. von Fritz, *The theory of the mixed constitution in antiquity,* Nueva York, 1954; M. Gelzer, «Die pragmatische Geschichtsschreibung des Polybius», *Festschrift für Carl Weickert,* 1955 = *Kleine Schriften,* III, Wiesbaden, 1964, 155-60; F. W. Walbank, «Polemic in Polybius», *J. R. S.,* 52, 1962, 1-12; *idem,* «Polybius and Rome's Eastern policy», *J. R. S.,* 53, 1963, 1-13; J. M. Moore, *The manuscript tradition of Polybius,* Cambridge, 1965; G. Lehmann, *Untersuchungen zur historische Glaubwürdigkeit des Polybios,* Münster, 1967; P. Pédech, *La méthode historique de Polybe,* París, 1969; F. W. Walbank, *Polybius,* Berkeley, 1972; G. Schepens, «The bipartite and tripartite

division of history in Polybius», *Ancient society*, 5, 1974, 277-87; K. Meister, *Historische Kritik bei Polybios*, Wiesbaden, 1975; K. S. Sachs, «Polybius' other view of Aetolia», *J. H. S.*, 95, 1975, 92 y sigs.; P. S. Derow, «Polybius, Rome and the East», *J. R. S.*, 69, 1979, 1-15; K. S. Sachs, *Polybius on the writing of history*, University of California publications in classical studies, XXIV, Berkeley, 1981.

LÉXICO: A. Mauersberger, Berlín, 1956-75.

SOFISTAS Y FÍSICOS DE LA ILUSTRACIÓN GRIEGA

OBRAS GENERALES

Para textos de los sofistas, ver DK = H. Diels y W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, II, 6.ª ed., Berlín, 1952; L. Radermacher, *Artium scriptores*, Viena, 1951. Los fragmentos están traducidos por R. K. Sprague, *The older sophists. A complete translation by several hands*, Columbia, S. C., 1972. Para textos del Corpus hipocrático, ver edición de E. Littré, París, 1839-61; para una traducción de obras selectas, ver W. H. S. Jones y E. T. Withington, Loeb, 1923-31.

ESTUDIOS:

Adrados, F. R., *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, 1966.

A. Alegre, *La sofística y Sócrates*, Barcelona, 1986.

Gomperz, H., *Sophistik und Rhetorik*, Leipzig, 1912.

Guthrie, W., III. Traducción española en Madrid, Gredos, 1988.

Jaeger, W., *Paideia. The ideals of Greek culture*, trad. G. Highet, I, Nueva York, 1945, 286-331.

Kennedy, G., *The art of persuasion in Greece*, Princeton, 1963, 26-70.

Kerferd, G. B., *The sophistic movement*, Cambridge, 1981.

Kühn, J. H., «System- und Methodenprobleme in Corpus Hippocraticum», *Hermes*, Einzelschriften, XI, 1956.

Lloyd, G. E. R., *Magic, reason and experience. Studies in the origin and development of Greek science*, Cambridge, 1979.

Pfeiffer, 16-56.

Smith, W. D., *The Hippocratic tradition*, Ithaca, 1979.

Solmsen, F., *Intellectual experiments of the Greek enlightenment*, Princeton, 1975.

Tovar, A., *Vida de Sócrates*, Madrid, Alianza, AU, 1986.

Tratados hipocráticos, 6 vols., Madrid, Gredos, 1983 sigs.

Untersteiner, M., *The sophists*, trad. K. Freeman, Oxford, 1954.

Vintró, E., *Hipócrates y la nosología hipocrática*, Barcelona, 1973.

SOFISTAS POR SEPARADO

PROTÁGORAS DE ABDERA (h. 490-h. 420 a. C.): Los testimonios indican que sus obras más importantes se llamaban: *La verdad o los refutadores; Sobre el ser; Los discursos demoledores; Sobre los dioses; Antilogías*. Textos en DK, II, 253-71. Ver A. Capizzi, *Protagora*, Florencia, 1955.

GORGIAS DE LEONTINO (h. 480-h. 375 a. C.): Los conservados son *Elogio de Helena* y *Defensa de Palamedes;* un esbozo de *Sobre la inexistencia o Sobre la naturaleza* se conserva por Sext. Emp., *Adv. math.,* 7, 65-87. Textos en DK, II, 271-307; Radermacher, B VII; edición de *Helena* por O. Immisch, Berlín y Leipzig, 1927. Ver J. de Romilly, *Magic and rhetoric in ancient Greece,* Cambridge, Mass., 1975.

PRÓDICO DE CEOS (h. 465-400(?) a. C.): Los testimonios indican que sus obras mayores se llamaban *Las Horas* o *Estaciones,* y *Sobre la naturaleza.* Textos en DK, II, 308-19; Radermacher, B VIII.

TRASÍMACO DE CALCEDONIA (fl. c. 427 a. C.): Los testimonios indican que sus obras mayores fueron discursos, incluyendo *Sobre la constitución* y *Por los lariseos,* y el *Gran manual.* Textos en DK, II, 319-26; Radermacher, B IX.

HIPIAS DE ÉLIDE (fl. c. 430 a. C): Escribió discursos, elegías, una lista de vencedores olímpicos, un cátalogo de tribus, y otras obras. Textos en DK, II, 326-34; Radermacher, B XI.

CRITIAS DE ATENAS (h. 460-h. 403 a. C.): Compuso hexámetros y versos elegíacos, varias constituciones, aforismos, lecturas, *Sobre la naturaleza de los deseos o de las virtudes,* y podría haber escrito dramas incluyendo un *Sísifo.* Textos en DK, II, 371-99; Radermacher, B XVII.

ANTÍSTENES DE ATENAS (h. 455-h. 360 a. C.): Fundador del Cinismo. Dos declamaciones conservadas le son atribuidas, *Áyax* y *Odiseo;* también diálogos perdidos. Textos en Radermacher, B XIX.

ALCIDAMANTE DE ELEA (fl. h. 390 a. C.): Se conserva una obra, *Sobre los que escriben discursos escritos* o *Sobre los sofistas,* y (espuria) una declamación, *Odiseo.* Textos en Radermacher, B XXII.

ANAXÍMENES DE LÁMPSACO (h. 380-h. 320 a. C.): Se conserva la *Retórica a Alejandro* (edición de M. Fuhrmann, BT, 1966; traducción por H. Rackham en *Aristotle. Problems,* II, Loeb, 1937). Fragmentos adicionales en Radermacher, B XXXVI; fragmentos de obras históricas en *FGrH,* II, A, 112-30.

PLATÓN Y LA OBRA SOCRÁTICA DE JENOFONTE

JENOFONTE

(Ver págs. 839-841.)

PLATÓN

VIDA

Nació en el 427 a. C. en Atenas, hijo de Aristón, que rastreó su descendencia de los reyes de Atenas, y de Perictíone, hermana del político oligarca Cármides; primo de Critias, quien, como Cármides, pertenecía a «Los Treinta». Visitó Italia (Arquitas de Tarento) y Sicilia (se encontró a Dión con Dionisio I en Siracusa), 388. Tras su retorno a Atenas fundó la «Academia», una sociedad de hombres estudiosos de la filo-

sofía, matemáticas y ciencias políticas. En Siracusa, en 367-366 y 361-360 (intentos de influir sobre Dionisio II). Murió en Atenas en 348. Fuentes: Platón, *Cartas* 7 y 8; Filodemo, *Acad. ind.*, col. X, 5 y sigs.; Nepote, *Dión*, 2-3; Plut., *Dión*, 5, 17, 20; Diόg. Laerc., 3, 1-9, 18-46; Apuleyo, *De Platone*, 1, 1-4; Olimpiodoro, *Vita Platonis* (en A. Westermann, *Vitarum scriptores Graeci minores*, Brunswick, 1845, 382 y sigs.).

OBRAS

1) **Apología (Defensa de Sócrates):** Quizás después de 394. 2) **Diálogos:** a) *Auténticos*, mencionados en orden aproximado de composición. (Orden determinado fundamentalmente por la estilometría, cuyo resultado concuerda con el desarrollo filosófico aparente en conjunto. Estilometría no tan efectiva para ordenar lo que se supone la parte más temprana del grupo (i), pero el orden a partir de *Gorgias* es plausible, a menos que el *Banquete* preceda a *Fedón*. El grupo (iii) está marcado por la evitación del hiato. Es incierto cuándo Platón comienza a escribir sus diálogos; si los personajes vivían, puede que no los utilizase por convención, después del 399. Los diálogos podrían haber sido revisados durante grandes períodos de tiempo, lo que haría que la estilometría fuese menos efectiva.) Ver R. Simeterre, *Introduction à l'étude de Platon*, París, 1948 (sumario, con bibliografía); Del mismo *R. E. G.*, 58, 1945, 146-62; W. D. Ross, *Plato's theory of ideas*, Oxford, 1951, 1-10; A. Díaz Tejera, *Emerita*, 29, 1961, 241-86; H. Thesleff, *Studies in the style of Plato*, Helsinki, 1967, 8-25; idem, *Studies in Platonic chronology*, Helsinki, 1982 (revisa trabajos anteriores). (i) *Ión, Laques, Critón, Cármides, Eutifrón* (colocado más tarde que *Menón* por K. Reich, *Euthyphron*, Hamburgo, 1968, y E. Kapp, *Ausgewählte Schriften*, Berlín, 1968, 61; y más tarde que *Gorgias* por K. H. Ylting, *Gnomon*, 44, 1972, 382), *Hipias Menor, Protágoras, Lisis, Crátilo* (fecha incierta: ver M. Warburg, *Zwei Fragen zum «Kratylos»*, Berlín, 1929, 31-61; J. V. Luce, *A. J. Ph.*, 85, 1964, 136-54), *Gorgias, Menón, Eutidemo, Menéxeno* (386(?); no antes de 390, cf. 245e), *Fedón, Banquete* (después de 385(?); cf. 193a y K. J. Dover, *Phronesis*, 10, 1965, 2-20), *República* (10 libs.; el 1 más temprano por el estilo que 2-10). (ii) *Parménides, Fedro, Teeteto* (después de 369(?); cf. 142a). (iii) *El Sofista, El Político, Timeo* (situado antes de *Parménides* por G. E. L. Owen, *C. Q.*, n. s. 3, 1953, 79-95; pero ver por ej. H. Cherniss, *A. J. Ph.*, 78, 1957, 225-66), *Critias, Filebo, Leyes* (12 libs., inacabado en 348; se dice que fue «transcrito», quizás preparado para publicar por Filipo de Opunte). b) *Dudosamente auténticos. Hipias Mayor* (A favor: G. M. A. Grube, *C. Q.*, 20, 1926, 134-48; idem, *C. Ph.*, 24, 1929, 369-75; M. Soreth, *Der platonische Dialog Hippias maior*, Munich, 1953; Friedländer en *Estudios* (1), *infra*, II, 105-16; otros. En contra: Wilamowitz-Moellendorff en *Estudios* (1), *infra*, II, 327-8; D. Tarrant, *C. Q.*, 42, 1948, 28-34; otros), *Alcibíades I* (A favor: Friedländer en *Estudios* (1), *infra*, II, 231-43. En contra: Wilamowitz-Moellendorff en *Estudios* (1), *infra*, II, 326-7; R. S. Bluck, *C. Q.*, n. s. 3, 1953, 46-52; la mayoría de los eruditos), *Clitofón* (A favor: G. M. A. Grube, *C. Ph.*, 26, 1931, 302-8; H. Kesters, *De authenticiteit van den Kleitophoon*, Lovaina, 1935. En contra: la mayoría de los eruditos), *Epínomis* (A favor: J. Harward, *The Epinomis of Plato*, Oxford, 1928, 26-58; É. des Places, ed. Budé, 1956. En contra: «algunos dicen que *Epínomis* es la obra de Filipo de Opunte» (Diόg. Laerc., 3, 37, cf. Suda *s. v.* φιλόσοφος); G. Müller, *Studien zu den platonischen Nomoi*, Munich, 1951). c) *Espurios.* (i) Incluidos en el canon de Trasilo (m. 36 d. C.), que ordenó la obra de Platón en tetralogías: *Téages, Alcibíades II, Los Amantes, Hiparco.* (ii) No incluidos por Trasilo: *Alción* (= Ps. Luciano, *Al-*

ción), Axíoco (post-Epicuro), *Sobre la justicia, Sobre la virtud, Demódoco, Erixias* (s. III(?)), *Sísifo.* (iii) Perdidos: *Cimón* (Ateneo, 506d), *Midón* (?), *Feacios, Quelidón, Hebdome, Epiménides* (Dióg. Laerc., 3, 62). Ver W. A. Heidel, *Pseudo-Platonica,* Baltimore, 1896 (reed. Nueva York, 1976). 3) Trece **Cartas,** la mayoría espurias: 7.ª y 8.ª tienen más posibilidades de ser auténticas. R. Hackforth, *The authorship of the Platonic Epistles,* Manchester, 1913, acepta la 3.ª, 4.ª, 7.ª, 8.ª, 13.ª; G. Pasquali, *Le Lettere di Platone,* Florencia, 1938, acepta la 6.ª, 7.ª, 8.ª; G. R. Morrow, *Plato's Epistles,* Indianápolis, 1962, acepta la 4.ª, 6.ª, 7.ª, 8.ª y 10.ª. La 7.ª es defendida por K. von Fritz, *Phronesis,* 11, 1966, 117-53, y *Platon in Sizilien,* Berlín, 1968, 5-62; es rechazada por G. Ryle, *Plato's progress,* Cambridge, 1966, 55-89; L. Edelstein, *Plato's seventh Letter,* Leiden, 1966, pero ver F. Solmsen, *Gnomon,* 41, 1969, 29-34; M. Levison, A. Q. Morton, A. D. Winspear, *Mind,* 77, 1968, 309-25, pero ver L. Brandwood, *Revue pour l'étude des langues anciennes par co-ordinateur,* 4, 1969, 1-25; N. Gulley, *Entretiens XIV: Pseudepigrapha,* Fondation Hardt, Ginebra, 1971, 105-43. La núm. 8 es defendida por G. J. D. Aalders, *Mnemosyne,* 4, 22, 1969, 233-57; ver también J. Souilhé, *Platon, Lettres,* París, 1926. 4) **Epigramas:** *Ant. Pal.,* 5, 77-80; 6, 1; 43; 7, 99-100, 217, 256, 259, 265, 268-9, 669-70; 9, 3, 39, 44-5, 51, 506, 747, 823, 826-7; *Ant. Plan.,* 13, 160-1, 210; Olimpiodoro, *Vita Platonis,* I, p. 384 W. Quizás ninguna es auténtica; algunas tienen atribución alternativa. Ver W. Ludwig, *G. R. B. S.,* 4, 1963, 59-82. 5). Unas 200 **Definiciones** espurias: ver J. Souilhé, ed. Budé, XIII, 3, 153-9.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver C. Ritter, Bursian, 220, 1929, 37-108, y 225, 1930, 121-68; E. de Strycker, *Études classiques,* 4, 1935, 219-36; idem, *A. C.,* 4, 1935, 227-43; T. G. Rosenmeyer, *C. W.,* 50, 1957, 173-201, 209-11; H. Cherniss, *Lustrum,* 4, 1960, 1-316, y 5, 1961, 321-648; Guthrie, IV y V; J. B. Skemp, *Plato, G. y R.,* New surveys in the classics, X, 1976; L. Brisson, *Lustrum,* 20, 1977.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** J. Burnet, 1.ª-2.ª ed., OCT, 1903-15; R. G. Bury, H. N. Fowler, W. R. M. Lamb, P. Shorey, Loeb, 1914-35; L. Bodin, E. Chambry, M. y A. Croiset, L. Méridier, É. des Places, A. Diès, A. Rivaud, L. Robin, J. Souilhé, Budé, 1921-56. **Comentarios (y estudios):** *Defensa:* J. Burnet, Oxford, 1924 (con *Eutifrón, Critón);* E. Wolf, Berlín, 1929; R. Hackforth, Cambridge, 1933; T. Meyer, Stuttgart, 1962. *Axíoco:* E. H. Blakeney, Londres, 1937. *Cármides:* T. G. Tuckey, Cambridge, 1951; B. Witte, *Die Wissenschaft von Guten und Bösen,* Berlín, 1970. *Crátilo:* V. Goldschmidt, París, 1940. *Critón:* ver en *Defensa. Epínomis:* F. Novotny, Praga, 1960; L. Tarán, *Academica,* Filadelfia, 1975. *Eutidemo:* H. Keulen, Wiesbaden, 1971; R. S. W. Hawtrey, Filadelfia, 1981. *Eutifrón:* ver en *Defensa. Gorgias:* E. R. Dodds, Oxford, 1959; T. Irwin, Oxford, 1980 (con trad.). *Hipias Mayor:* D. Tarrant, Cambridge, 1928; P. Woodruff, Oxford, 1982 (con trad.). *Leyes:* E. B. England, 2 vols., Manchester, 1921; G. R. Morrow, *Plato's Cretan city,* Princeton, 1960. *Cartas:* F. Novotny, Brno, 1930; R. S. Bluck, Cambridge, 1947 (7-8 sólo); G. R. Morrow, Indianápolis, 1962 (con trad.). *Menéxeno:* C. H. Kahn, *C. Ph.,* 58, 1963, 220-34; E. F. Bloedow, *W. S.,* n. s., 9, 1975, 32-48. *Menón:* R. S. Bluck, Cambridge, 1961. *Parménides:* F. M. Cornford, Londres, 1939 (con trad.). *Fedón:* J. Burnet, Oxford, 1911; R. Hackforth, Cambridge, 1955 (con trad.); R. S. Bluck, Londres, 1955 (con trad.); D. Gallop, Oxford, 1975 (con trad.). *Fedro:* R. Hackforth, Cambridge, 1952 (con trad.); G. J.

de Vries, Amsterdam, 1969. *Filebo:* R. G. Bury, Cambridge, 1897; R. Hackforth, *Plato's examination of pleasure,* Cambridge, 1945 (con trad.); J. C. B. Gosling, Oxford, 1975 (con trad.). El *Político:* J. B. Skemp, Londres, 1952 (con trad.). *Protágoras:* F. Dirlmeier y H. Scharold, Munich, 1959; C. C. W. Taylor, Oxford, 1976 (con trad.). *República:* J. Adam, 2 vols., Cambridge, 1920-1 (2.ª ed. rev. D. A. Rees, 1963); R. C. Cross, A. D. Woozley, Londres, 1964. El *Sofista:* F. M. Cornford, *Plato's theory of knowledge,* Londres, 1935 (con *Teeteto* y trad.). *Banquete:* R. G. Bury, Cambridge, 1909 (2.ª ed. 1932). *Teeteto:* ver en *Sofista;* J. McDowell, Oxford, 1973 (con trad.). *Timeo:* F. M. Cornford, *Plato's cosmology,* Londres, 1937 (con trad.). *Escolios:* W. C. Greene, Haverford, 1938.

TRADUCCIONES: B. Jowett, 4 vols., Oxford, 1871 (4.ª ed. rev. D. J. Allan y H. E. Dale, Oxford, 1953); W. K. C. Guthrie, W. Hamilton, H. D. P. Lee, T. J. Saunders, H. Tredennick, 6 vols., Harmondsworth, 1951-71 (*Defensa, Critias, Critón, Eutifrón, Leyes, Menón, Fedón, Protágoras, República, Banquete, Timeo);* (eds.) E. Hamilton y H. Cairns, Princeton, 1961 (con *Cartas).* (Traducciones españolas: Vol. I (1985): *Apología, Critón, Eutifrón, Ión, Lisis, Cármides, Hipias Menor, Hipias Mayor, Laques, Protágoras,* introducción general de Emilio Lledó y trad. de J. Calonge y otros. Vol. II: (1987): *Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo.* Vol. III: (1988): *Fedón, Banquete, Fedro.* Vol. IV: (1988): *República.* Vol. V: (1988): *Teeteto, Sofista, Político,* Madrid, Gredos. Obras completas: David García Bacca, Caracas, 1980.)

ESTUDIOS: 1) **Generales** (muy selectivos): U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Platon,* 2 vols., Berlín, 1918-19, esp. II, 323-33, 411-28; P. Friedländer, *Plato,* 2 vols., Berlín y Leipzig, 1928-30 (2.ª ed. Berlín, 1954-60; 3.ª ed. 1964-75), versión ampliada trad. H. Meyerhoff, Londres y Nueva York, 1958-69; G. M. A. Grube, *Plato's thought,* Londres, 1935; I. M. Crombie, *An examination of Plato's doctrines,* 2 vols., Londres, 1962-3. P. Bádenas, *Estructura del diálogo platónico,* Madrid, 1984. 2) **Más limitados** (también selectivos): P. Frutiger, *Les mythes de Platon,* París, 1930; R. Schaerer, *La question platonicienne,* Neuchâtel, 1938 (reed. 1970); R. Robinson, *Plato's earlier dialectic,* Oxford, 1941 (2.ª ed. 1953); V. Goldschmidt, *Les dialogues de Platon,* París, 1947 (reed. 1963); K. R. Popper, *The open society and its enemies,* I, Londres, 1947; G. J. de Vries, *Spel bij Plato,* Amsterdam, 1949; A. de Marignac, *Imagination et dialectique,* París, 1951; R. B. Levinson, *In defence of Plato,* Cambridge, Mass., 1953; J. Andrieu, *Le dialogue antique,* París, 1954, 284-6, 288-9, 304-8, 316; D. Tarrant, *J. H. S.,* 75, 1955, 82-9; R. K. Sprague, *Plato's use of fallacy,* Londres, 1962. 3) **Lenguaje:** H. C. Baldry, *C. Q.,* 31, 1937, 141-50 (términos técnicos); D. Tarrant, *C. Q.,* 40, 1946, 109-17, y n. s. 8, 1958, 158-60 (coloquialismos, etc.), 42, 1948, 28-34, y n. s. 1, 1951, 59-67 (uso de citas), n. s. 5, 1955, 222-4 (discurso indirecto libre), *C. R.,* n. s. 2, 1952, 64-6 (metáforas en *Fedón);* H. Thesleff, *Studies in the style of Plato,* Helsinki, 1967 (con bibliografía); idem, *Arctos,* 7, 1972, 219-27. 4) **Tradición manuscrita:** H. Alline, *Histoire du texte de Platon,* Paris, 1915; E. Bickel, *Rh. M.,* 92, 1944, 97-159; N. G. Wilson, *Scriptorium,* 16, 1962, 386-95; J. A. Philip, *Phoenix,* 24, 1970, 296-308. 5) **Crítica literaria antigua:** Dion. Hal., *Pomp.,* 1-2, *De comp. verb.,* 208-9; Quint., 10, 1, 81; «Longino», *Subl.,* 4, 28, 29, 32.

LÉXICOS: D. F. Ast, 3 vols., Leipzig, 1835-8; É. des Places, 2 vols., Budé, 1964; L. Brandwood, Leeds, 1976.

ORATORIA

OBRAS GENERALES

TEXTOS:

Baiter, J. G., y Sauppe, H., *Oratores Attici,* Zurich, 1850 (con escolios y frs.).

ESTUDIOS:

Blass, F., *Die attische Beredsamkeit,* 3 vols., Leipzig, 1887-93.
Bonner, R. J., y Smith, G., *The administration of justice from Homer to Aristotle,* 2 vols., Chicago, 1930-8.
Bruns, I., *Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christi Geburt, die Persönlichkeit in der Geschichtsschreibung der Alten. Untersuchungen zur Technik der antiken Historiographie,* Berlín, 1896 (reed. Hildesheim, 1961).
Jebb, R. C., *The Attic orators,* 2 vols., Londres, 1893.
Kennedy, G., *The art of persuasion in Greece,* Princeton, 1963.
Lausberg, H., *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura,* 3.ª reimp., Madrid, Gredos, 1983.
Lavency, M., *Aspects de la logographie judiciaire attique,* Lovaina, 1964.
Navarre, O., *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote,* París, 1900.
Norden, E., *Die antike Kunstprosa,* Leipzig, 1923.

ANTIFONTE

VIDA

Nació hacia 480 a. C. Maestro de retórica y escritor profesional de discursos en Atenas. Campeón de la revolución oligárquica en 411; juzgado y ejecutado el mismo año. A menudo identificado, quizás acertadamente, con Antifonte el Sofista; ver estudio y bibliografía en R. K. Sprague, *The older sophists,* Columbia, 1972, 108-11. Fuentes: Tuc., 8, 68 y 90; Ps. Plut., *Vit. X or.,* 832c-4b; Filóst., *V. S.,* 1, 15; Platón, *Menex.,* 236a.

OBRAS

1) Tres *Tetralogías,* que contienen cada una de ellas dos discursos para acusación y defensa respectivamente; escritos como ejercicio en algún momento entre los años 440 y 420. Sobre la fecha y autenticidad, ver G. Zuntz, *M. H.,* 6, 1949, 100-3. 2) Tres discursos sobre homicidios: *Sobre los coreutas* (419/18), *Contra la madrastra* (h. 417), *Sobre el homicidio de Herodes* (h. 415); sobre fechas, ver K. J. Dover, *C. Q.,* 44, 1950, 44-60. 3) Fragmentos de otros discursos (inc. su propia defensa de 411) y de un manual *Sobre el arte de hablar en público.*

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** F. Blass y T. Thalheim, BT, 1914; L. Gernet, Budé, 1923: con Antifonte el Sofista; K. J. Maidment, *Minor Attic orators,* I, Loeb, 1941. **Comentarios:** *Tetralogías:* F. D. Caizzi, Milán, 1969 (con trad. al italiano).

TRADUCCIONES: K. Freeman, *The murder of Herodes and other trials from the Athenian law courts,* Nueva York, 1963.

ESTUDIOS: F. Solmsen, *Antiphonstudien. Untersuchungen zur Entstehung der attischen Gerichtsrede,* Berlín, 1931; U. Schindel, *Der Mordfall Herodes; zur 5. Rede Antiphons,* Göttingen, 1979; B. Due, *Antiphon, a study in argumentation,* Copenhague, 1980; E. Heitsch, *Recht und Argumentation in Antiphons 6. Rede,* Wiesbaden, 1980.

ÍNDICE: F. L. van Cleef, Nueva York, 1895.

ANDÓCIDES

VIDA

Nació hacia 440 a. C. de familia aristocrática. Esquivó las pruebas del Estado tras su implicación en las mutilaciones de los Hermes en 415, pero fue proscrito de los templos atenienses y del ágora; optó por el destierro y traficó como comerciante. Tras intentos fallidos en el 411 y h. 408 *(Sobre su retorno),* recuperó sus derechos civiles en el 403. Se defendió a sí mismo con éxito contra el intento de someterle al decreto de Isotímides en 399 *(Sobre los misterios).* Embajador en Esparta en 392 y defensor de unos términos de paz rechazados por los atenienses *(Sobre la paz);* exiliado. Fecha de fallecimiento desconocida. Fuentes: sus dos primeros discursos; Ps. Lisias, *Contra Andócides* (parte de la demanda del 399); Tuc., 6, 60 (los Hermes); *FGrH,* 328 F 149 (la paz de 392).

OBRAS

Los tres discursos mencionados en *Vida, supra.* El discurso *Contra Alcibíades,* escenificado en la Asamblea ateniense en 415, es espurio; ver Dalmeyda en *Textos, infra,* 103-10.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** F. Blass y C. Fuhr, BT, 1913; G. Dalmeyda, Budé, 1930; K. J. Maidment, *Minor Attic orators,* I, Loeb, 1941. **Comentarios:** *Retorno* y *Paz:* U. Albini, Florencia, 1961-4; *Misterios:* D. M. MacDowell, Oxford, 1962.

ESTUDIOS: G. A. Kennedy, «The oratory of Andocides», *A. J. Ph.,* 79, 1958, 32-43; I. Opelt, «Zur politischen Polemik des Redners Andocides», *Glotta,* 57, 1979, 210-18.

ÍNDICE: L. L. Forman, Oxford, 1897 (con Licurgo, Dinarco).

LISIAS

VIDA

Nació en Atenas, quizás en 444 a. C., hijo de un meteco de Siracusa. Se trasladó a Turio h. 429, pero fue expulsado tras el fracaso de la expedición ateniense a Sicilia en 415-413. Volvió a Atenas y prosperó como fabricante de escudos. La mayoría de su propiedad fue confiscada por los Treinta Tiranos en 404; su hermano fue muerto. Escapó a Mégara y se alió con la causa de los demócratas atenienses; al volver a Atenas obtuvo en poco tiempo todos los derechos de ciudadanía. Dirigió una escuela (quizás en 403-401) y se ganó la vida como escritor de discursos. Murió hacia 375. Fuentes: su discurso *Contra Eratóstenes; Pap. Oxi.*, 1606; Dion. Hal., *Lisias;* Ps. Plut., *Vit X or.*, 835c-6d; Cic., *Brut.*, 48.

OBRAS

233 discursos aceptados como auténticos en la Antigüedad; treinta y cinco sobreviven (algunos solamente en parte). Todos, excepto un discurso epidíctico y el *Discurso fúnebre,* son forenses. Los números 6, 8 y 20 son probablemente espurios. Solamente *Contra Eratóstenes* (403) y probablemente *Olimpiaco* (388) fueron pronunciados por Lisias mismo. El discurso atribuido a Lisias en el *Fedro* de Platón es una parodia; ver bibliografía en G. Kennedy, *The art of persuasion in Greece,* Princeton, 1963, 134, n. 23.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** K. Hude, OCT, 1912; T. Thalheim, BT, 1913; G. Gernet y M. Bizos, Budé, 1924-6; W. R. M. Lamb, Loeb, 1930. **Comentarios:** E. S. Shuckburgh, Londres, 1882 (selección). Trad. española de M. Fernández Galiano y Luis Gil, Barcelona, Col. Hispánica, 1953-1963.

ESTUDIOS: W. Motschmann, *Die Charactere bei Lysias,* Munich, 1906; O. Buechler, *Die Unterscheidung der redenden Personen bei Lysias,* Heidelberg, 1936; J. J. Bateman, «Some aspects of Lysias' argumentation», *Phoenix,* 16, 1962, 155-77; K. J. Dover, *Lysias and the corpus Lysiacum,* Berkeley, 1968.

ÍNDICE: D. H. Holmes, Bonn, 1895 (reed. Amsterdam, 1962).

ISEO

VIDA

Nació hacia 420 a. C. en Atenas o Calcis. Discípulo de Isócrates y maestro de Demóstenes; actividades limitadas a escribir discursos para otros. El discurso más tempra-

no que se conserva (5) pertenece a 390/389, el más tardío a 344/343. Fecha de fallecimiento desconocida. Fuentes: Dion. Hal., *Iseo;* Ps. Plut., *Vit. X or.*, 839e-f.

OBRAS

Cincuenta discursos aceptados como auténticos en la Antigüedad. Doce sobreviven, once sobre casos testamentarios y uno (conservado en parte por Dion. Hal., *Iseo,* 17) sobre derechos civiles. Pseudo Plutarco también menciona un tratado sobre retórica.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** T. Thalheim, BT, 1903; P. Roussel, Budé, 1922; E. S. Forster, Loeb, 1927. **Comentarios:** W. Wyse, Cambridge, 1904.

ESTUDIOS: R. F. Weavers, *Isaeus. Chronology, prosopography and social history,* La Haya, 1969 (bibliografía, 122-3); R. R. Renehan, «Isocrates and Isaeus», *C. Ph.*, 75, 1980, 242-53.

ÍNDICE: J.-M. Denommé, Hildesheim, 1968.

ISÓCRATES

VIDA

Nació en el 436 a. C. en Atenas, de familia adinerada. Educado por Pródico, Gorgias (en Sicilia), Tisias y Terámenes, relacionado con Sócrates. Tras trabajar como escritor de discursos, abrió una escuela de retórica h. 393; los historiadores Éforo y Teopompo, oradores Hipérides e Iseo estuvieron entre sus alumnos. Nunca activo como orador o político, pero publicó la mayoría de sus discursos como panfletos. Se dejó morir de hambre en 338. Fuentes: obras propias, esp. *Antídosis;* Dion. Hal., *Isócrates;* Ps. Plut., *Vit. X or.*, 836e-9d; Cic., *Or.*, 176. Sobre la apertura de la escuela, ver G. Kennedy, *The art of persuasion in Greece,* Princeton, 1963, 176; sobre la implicación con Terámenes, P. Cloché, *L. E. C.*, 5, 1936, 394-484.

OBRAS

1) **Discursos:** Dion. Hal. acepta veinticinco como auténticos; sobreviven veintiuno. a) Logográficos: *Disc.*, 16-21, pub. en los 390, pero cf. *Antid.*, 36 y sigs. y 49, Dion. Hal., *Isóc.*, 18. b) Panegíricos: *Busiris* y *Helena* (370(?)). c) Educativos: *Antídosis* (353), *Contra los sofistas* (392(?)). d) Políticos: *Panegírico* (380, haciendo un llamamiento para la campaña contra Persia), *Plataico* (sobre la destrucción de Platea en 373), *A Demónico* y *A Nicocles* (por los años 370; sobre los deberes de un monarca), *Nicocles* o *Chipriotas* (h. 368), *Arquidamo* (sobre propuestas de paz en 366), *Evágoras* (h. 365), *Areopagítico* (357; ver W. Jaeger, *H. S. C.*

Ph., supl. I, 1941), *Sobre la paz* (355), *Filipo* (346), *Panatenaico* (completado en 339; comparación entre Atenas y Esparta). 2) **Nueve «Cartas» a varias direcciones,** incl. Dionisio I de Siracusa y Filipo de Macedonia; sobre la autenticidad, ver bibliografía de Kennedy en *Vida, supra,* 191, n. 97. 3) **Un manual de retórica.** Los fragmentos que se conservan son de una autenticidad dudosa: ver Kennedy, 70-4.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver Mikkola, 1954, en *Estudios, infra,* 297 y sig.; U. Albini, *A. y R.*, 6, 1961, 193-210.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** G. E. Benseler y F. Blass, BT, 1879; E. Drerup, vol. I, Leipzig, 1906; G. Norlin y L. Van Hook, 1928-45; G. Mathieu y E. Brémond, Budé, 1928-62. **Comentarios:** *Chipriotas:* E. S. Forster, Oxford, 1912. *Panegírico:* P. Treves, Turín, 1932. *Filipo:* P. Treves, Milán, 1933; M. L. W. Laistner, Nueva York, 1927 (con la *Paz). Trapecítico (Disc.* 17): J. C. A. M. Bongenaar, Utrecht, 1933. *Escolios:* W. Dindorf, Oxford, 1852 (reed. Hildesheim, 1970: con Esquines). Trad. española: *Discursos,* 2 vols.: I (1979); II (1980), Madrid, Gredos.

ESTUDIOS: W. Jaeger, *Paideia,* III, Nueva York, 1945, 46-155; E. Mikkola, *Isocrates, seine Anschauungen im Lichte seiner Schriften,* Helsinki, 1954; E. Buchner, *Der Panegyricus des Isokrates: eine historisch-philologische Untersuchung,* Wiesbaden, 1958; M. A. Levi, *Isocrate: saggio critico,* Milán, 1959; P. Cloché, *Isocrate et son temps,* París, 1963; K. Bringmann, *Studien zu den politischen Ideen des Isokrates,* Göttingen, 1965; S. Usher, «The style of Isocrates», *B. I. C. S.,* 20, 1973, 39-67; E. Rummel, «Isocrates' ideal of rhetoric», *C. J.*, 75, 1979, 25-35; R. R. Renehan, «Isocrates and Isaeus», *C. Ph.*, 75, 1980, 242-53.

ÍNDICE: S. Preuss, Leipzig, 1904 (reed. Hildesheim, 1963).

DEMÓSTENES

VIDA

Nació en el 384 a. C. en Atenas. Estudió retórica con Iseo y persiguió a sus tutores por apropiarse de su herencia en 364 (discursos *Contra Áfobo* y *Contra Onetor).* Primer discurso público *Contra Androción* en 355; primer discurso de debate conservado, *Sobre las simmorías,* en 354. Posteriormente siguió aumentando su política antimacedónica, consintiéndola únicamente en la Paz de Filócrates en 346. Compuso un discurso fúnebre tras la derrota de Atenas en Queronea en 338. Defendió su carrera contra la demanda de Esquines en *Sobre la corona* en el año 330. Fue duramente multado por la convicción de un cargo de soborno, pero huyó y se exilió. Llamado de nuevo a la muerte de Alejandro, fue condenado a la pena capital tras la derrota de los griegos en la Guerra Lamíaca en 322, huyó a la isla de Calauria, y se envenenó en el mismo año. Fuentes: sus propias obras, esp. *Contra Áfobo* y *Sobre la corona;* Esquines *passim;* Ps. Plut., *Vit X or.*, 844a-8d; Plut., *Dem.;* Dion. Hal., *Amm.*, I, *Dem.;* «Longino», *Subl.*, 12 (comparación entre Demóstenes y Cicerón). Sobre el desarrollo de sus políti-

cas, ver G. L. Cawkwell, *R. E. G.*, 73, 1960, 416-38; 75, 1962, 453-9; *C. Q.*, n. s. 12, 1962, 122-41; n. s. 13, 1963, 120-38; *J. H. S.*, 83, 1963, 47-67; *Philip of Macedon*, Londres, 1978.

OBRAS

El corpus contiene sesenta y tres obras. 1) Discursos de debate: *Sobre las simmorías* (354), *En favor de los Megalopolitas* (353), *Filípicas* 1-4 (1, 351; 2, 344; 3, 341; 4, 340; sobre la autenticidad de la 4, ver C. D. Adams, *C. Ph.*, 33, 1938, 129-44), *En favor de la libertad de los rodios* (351), *Olintíacas*, 1-3 (349), *Sobre la Paz* (346), *Sobre el Quersoneso* (341). 2) Otros discursos públicos: *Contra Androción* (355), *Contra Leptines* (354), *Contra Timócrates* (353), *Contra Aristócrates* (352), *Contra Midias* (348: no pronunciado), *Sobre la corona* (330). 3) Discursos privados: unos veinte son auténticos. 4) Seis *Cartas*, cuatro de las cuales (1-3, 6) podrían ser auténticas; ver J. A. Goldstein, *The letters of Demosthenes*, Nueva York, 1968. 5) Dudosos o espurios: núms. 46-7, 49-50, 52-3, 59 (quizás por Apolodoro), 58 (Dinarco), 7 (Hegesipo), 13, 17, 26, 40, 42-4, 48, 56 (autores desconocidos), 11 (quizás de la *Historia* de Anaxímenes) y 12 *(Carta de Filipo)*. *Discurso fúnebre*, *Ensayo erótico* y *Los Proemios* (aunque los últimos, una colección de introducciones a discursos, podrían asociarse con las actividades de profesor de Demóstenes; cf. Esq., *Tim.*, 117); ver introducciones por Clavaud, Budé, en *Textos, infra*.

BIBLIOGRAFÍA

(Para 1915-65, ver D. F. Jackson y G. O. Rowe, *Lustrum*, 14, 1969.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** S. H. Butcher y W. Rennie, OCT, 1903-31; C. Fuhr, J. Sykutris, BT, 1914-37, 1-26 solamente; J. H. Vince *et al.*, Loeb, 1926-49; M. Croiset *et al.*, Budé, 1954-74. **Comentarios:** H. Weil, *Plaidoyers politiques de Démosthène*, 2 vols., 2.ª ed., París, 1881-3; idem, *Harangues de Démosthène*, 3.ª ed. rev. G. Dalmeyda, París, 1912. Obras sueltas. 1) Discursos públicos. *Androción* y *Timócrates:* W. Wayte, 2.ª ed., Cambridge, 1893. *Sobre la corona:* W. W. Goodwin, Cambridge, 1901; P. Treves, Milán, 1933; G. Ballaira, Turín, 1972; H. Wankel, Heidelberg, 1976. *Sobre la falsa embajada:* R. Shilleto, Londres, 1894. *Leptines:* J. E. Sandys, Cambridge, 1890. *Megalopolitas:* W. Fox, Friburgo de Brisgovia, 1890. *Midias:* J. R. King, Oxford, 1901; W. W. Goodwin, Cambridge, 1906. *Filíp., Olint., Paz, Quersoneso:* J. E. Sandys, 2 vols., Cambridge, 1897-1933. 2) Discursos privados. F. A. Paley y J. E. Sandys, 2 vols., 2.ª ed., Cambridge, 1886 (selecciones); L. Pearson, *Six private speeches*, Norman, Oklahoma, 1972; S. Isager y M. H. Hansen, *Paragraphe-speeches in the Corpus Demosthenicum*, núms. 32-38 y 56, Odense, 1975. *Escolios.* W. Dindorf, 2 vols., Oxford, 1851; M. L. Dilts, BT, 1984—.

TRADUCCIONES: C. R. Kennedy, 5 vols., Londres, 1892-5; A. W. Pickard-Cambridge, 2 vols., Oxford, 1912 (solamente discursos públicos); A. N. W. Saunders, *Greek political oratory*, Harmondsworth, 1970 (selección). Trad. esp.: *Discursos políticos*, 3 vols., trad. de A. López Eire, Gredos. *Discursos privados*, 2 vols., trad. de J. M. Colubí, Gredos.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** A. Schaefer, *Demosthenes und seine Zeit*, 3 vols., 2.ª ed., Leipzig, 1885-7; A. W. Pickard-Cambridge, *Demosthenes and the last days of Greek*

freedom, Londres, 1914; C. D. Adams, *Demosthenes and his influence,* Londres, 1927; W. Jaeger, *Demosthenes: the origin and growth of his policy,* Berkeley, 1938; traducción española en México, F. Cultura Económica, 1976; G. Mathieu, *Démosthène. L'homme et l'oeuvre,* París, 1948; G. Ronnet, *Étude sur le style de Démosthène dans les discours politiques,* París, 1951; L. Pearson, *The art of Demosthenes,* Meisenheim am Glan, 1976. 2) **Obras sueltas:** W. Schwann, *Demosthenes gegen Aphobus: ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Wirtschaft,* Leipzig, 1929; R. Chevalier, «L'art oratoire de Démosthène dans le discours sur la couronne», *B. A. G. B.,* 4, 1960, 200-16; J. R. Ellis y R. D. Milns, *The spectre of Philip. Demosthenes' first Philippic, Olynthiacs and speech On the peace; a study in historical evidence,* Sidney, 1970.

ÍNDICE: S. Preuss, Leipzig, 1892.

APOLODORO

VIDA

Nació en Atenas en el 394 a. C. Cooperó con Demóstenes ocasionalmente a principios de los 340; Demóstenes posteriormente escribió para él el primer discurso *Contra Estéfano.* Seis discursos más en el corpus demosténico (46, 49-50, 52-3, 59) fueron pronunciados por Apolodoro, y le son generalmente atribuidos. Demóstenes 47 también podría ser suyo. Textos como para Demóstenes.

HEGESIPO

Fechas h. 390-325 a. C. Defensor de Demóstenes. De acuerdo con la *hipótesis* de Libanio él fue el autor de Dem., 7, *Sobre Haloneso.* Textos como para Demóstenes.

ESQUINES

VIDA

Nació el 390 a. C., o antes, en Atenas. Carrera temprana como hoplita, funcionario de baja categoría y actor. Hizo su primer discurso conocido en público en 348 defendiendo un plan de Eubulo para una paz común contra Macedonia. Embajador en Arcadia el mismo año y, con Demóstenes, ante Filipo en 346; acusado de traición por Timarco y Demóstenes, pero tuvo éxito tanto en su contra-acusación *Contra Timarco* como en su defensa *Sobre la embajada.* Delegado en el consejo anfictiónico en 339 y embajador de paz tras la derrota ateniense en Queronea en 338. En 336 se opuso a la moción de Ctesifonte de conceder una corona a Demóstenes, pero fue derrotado por el discurso

de este último *Sobre la corona* en 330. Retirado al exilio, quizás como maestro de retórica en Samos y Rodas; fecha de fallecimiento desconocida. Fuentes: discursos propios (esp. *Tim.*, 49, para fecha de nacimiento; pero cf. D. M. Lewis, *C. R.*, n. s. 8, 1958, 108; Ps. Plut., *Vit. X or.*, 840-1a; Filóst., *V. S.*, 1, 18; Plut., *Dem.*, 24 (exilio). Otras *Vidas* en Blass, BT, en *Textos, infra.*

OBRAS

1) **Auténticas:** Tres discursos: *Contra Timarco* (345), *Sobre la embajada* (343), *Contra Ctesifonte* (330). 2) **Espurias:** Doce *Cartas:* ver Martin y de Budé en *Textos, infra,* II, 121-43.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** F. Schultz, BT, 1865 (con escolios); F. Blass y C. Fuhr, BT, 1908. C. D. Adams, Loeb, 1919; V. Martin y G. de Budé, Budé, 1927-8. **Comentarios:** *Ctes.:* G. A. y W. H. Simcox, *The orations of Demosthenes and Aeschines on the crown,* Oxford, 1872; T. Gwatkin y E. S. Schuckburgh, Londres y Nueva York, 1890. *Escolios.* W. Dindorf, Oxford, 1852 (reed. Hildesheim, 1970 (con Isócrates)).

ESTUDIOS: M. Heyse, *Die handschriftliche Überlieferung der Reden des Aeschines,* Ohlau, 1912; A. Diller, «The manuscript tradition of Aeschines' orations», *I. C. S.,* 4, 1979, 34-64.

ÍNDICE: S. Preuss, Leipzig, 1896.

HIPÉRIDES

VIDA

Nació el 390 a. C. en Atenas. Estudió con Platón e Isócrates. Escritor profesional de discursos y político, defendió las tesis antimacedónicas de Demóstenes (encausó con éxito a Filócrates en 343), pero fue uno de los acusadores de Demóstenes en 324. Pronunció un discurso fúnebre tras la Guerra Lamíaca del 322; ejecutado por orden de Antípatro el mismo año. Fuentes: *IG,* II, 941 (nacimiento); Ps. Plut., *Vit. X or.,* 848d-50b; Aten., 8, 342c (tutores).

OBRAS

Pseudo Plutarco *supra* le atribuye setenta y siete discursos. De los papiros se conserva un discurso completo, *En defensa de Euxenipo* (entre 330 y 324), y fragmentos importantes de otros cinco, incluido su discurso contra Demóstenes (324) y su *Oración fúnebre* (322). Su defensa de la cortesana Frine fue su obra más famosa; ver Colin en *Textos, infra,* 10 y sigs.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver G. Bartolini, *Iperide: Rassegna di problemi e di studi,* 1912-1972, Padua, 1972.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** F. G. Kenyon, OCT, 1907; C. Jensen, BT, 1917; G. Colin, Budé, 1946; J. O. Burtt, *Minor Attic orators,* II, Loeb, 1954. **Comentarios:** *En defensa de Euxenipo* y *Contra Atenógenes:* V. de Falco, Nápoles, 1947.

ESTUDIOS: U. Pohle, *Die Sprache des Redners Hypereides in ihren Beziehungen zur Koine,* Leipzig, 1928; T. B. Curtis, *The judicial oratory of Hyperides,* Chapel Hill, 1970.

ÍNDICE: H. Reinhold (en ed. BT).

LICURGO

VIDA

Nació hacia el 390 a. C., de familia ateniense distinguida. Generalmente defendió las tesis de Demóstenes. Ocupó un importante puesto controlando las finanzas atenienses tras Queronea en los años 338-326, y fue responsable de numerosas leyes y obras públicas. Falleció en 324. Fuentes: Ps. Plut., *Vit. X. or.,* 841a-4a; *hipótesis* de Libanio a Dem., 25; *IG,* II, 457, 1627, 1672; *SIG,* 218.

OBRAS

Se conserva un discurso *(Contra Leócrates)* de quince aceptados como auténticos en la Antigüedad.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: F. Blass, BT, 1899; F. Durrbach, Budé, 1932; J. O. Burtt, *Minor Attic orators,* II, Loeb, 1954.

ÍNDICE: Como para Andócides (pág. 848).

DINARCO

VIDA

Nació hacia el 360 a. C. en Corinto. Escritor profesional de discursos (tutores: Teofrasto y Demetrio de Falero) en Atenas. Sus tres discursos conservados fueron escritos para clientes durante el proceso de los acusados de haber sido sobornados por Hárpalo en 324. Prosperó bajo la oligarquía de Casandro en 322-307, pero se retiró a Calcis

tras la liberación de Atenas por Demetrio Poliorcetes. Volvió en 292 y murió en fecha desconocida. Fuentes: Dion. Hal., *Dinarco* (trad. G. Shoemaker, *G. R. B. S.*, 12, 1971, 393-409); Ps. Plut., *Vit. X or.*, 850b-e; otros testimonios en Conomis en *Textos, infra*, 1-10.

OBRAS

Dionisio de Halicarnaso le atribuye 160 discursos (incl. Dem., 58). Se conservan tres: *Contra Demóstenes, Contra Aristogitón, Contra Filocles* (todos pronunciados en 324/323 a. C.).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: J. O. Burtt, *Minor Attic orators,* II, Loeb, 1954; N. C. Conomis, BT, 1975 (con bibliografía, ix-xv).

ÍNDICE: Como para Andócides (pág. 848).

ARISTÓTELES Y FILOSOFÍA POSTARISTOTÉLICA

OBRAS GENERALES

Armstrong, A. H. (ed.), *The Cambridge history of later Greek and early medieval philosophy,* Cambridge, 1967.

Bréhier, e., *Histoire de la philosophie,* I, París, 1926.

Dillon, J., *The Middle Platonists,* Londres, 1977.

Dodds, E. R., *The Greeks and the irrational,* Berkeley y Los Ángeles, 1951. Trad. española en Revista de Occidente, Madrid, Alianza.

Dudley, D. R., *A history of Cynicism,* Londres, 1937.

Ferguson, W. S., *Hellenistic Athens,* Londres, 1911.

Fraser, P. M., *Ptolemaic Alexandria,* 3 vols., Oxford, 1972.

Grube, G. M. A., *The Greek and Roman critics,* Londres, 1965.

Kennedy, G., *The art of persuasion in Greece,* Princeton, 1963.

Kneale, W. y M., *The development of logic,* Oxford, 1962.

Krämer, H.-J., *Platonismus und hellenistische Philosophie,* Berlín y Nueva York, 1972.

Lloyd, G. E. R., *Early Greek science: Thales to Aristotle,* Londres, 1970.

—, *Greek science after Aristotle,* Londres, 1973.

Long, A. A., *Hellenistic philosophy,* Londres, 1974.

Nilsson, N. M. P., *Geschichte der griechischen Religion,* II, 2.ª ed., Munich, 1961. Traducción española, en Eudeba, Buenos Aires, 1961.

Pfeiffer, R., *A history of classical scholarship,* I, Oxford, 1968.

Steinthal, H., *Geschichte der Sprachwissenschaft,* 2 vols., 2.ª ed., Berlín, 1890-1.

Susemihl, F., *Geschichte der griechischen Literatur in der Alexandrinerzeit,* 2 vols., Leipzig, 1891-2.
Tarn, W. W., *Hellenistic civilization,* 3.ª ed. rev. G. T. Griffith, Londres, 1952.
Wallis, R., *Neoplatonism,* Londres, 1972.
Zeller, E., *Die Philosophie der Griechen,* Leipzig (II, 2, 3.ª ed., 1879; III, 1, 4.ª ed. rev. E. Wellmann, 1909; III, 2, 4.ª ed., 1889). Trad. española, Buenos Aires, Siglo XXI, 1966.

ARISTÓTELES

VIDA

Nació en el año 384 a. C. en Estagira; hijo de Nicómaco, amigo y médico de Amintas II de Macedonia. Trabajó con Platón en la Academia, 367-347. Pasó los cinco años siguientes primero en Asos (cerca de la antigua Troya), y luego en Lesbos. Se casó con Pitíade, sobrina de Hermias, soberano de Atarneo y Asos. Volvió a Macedonia en 343/342; aquí permaneció hasta el 335 sirviendo, parte de este tiempo, como tutor de Alejandro. Luego volvió a Atenas donde trabajó y enseñó con un grupo de seguidores en el Liceo. A la muerte de Pitíade vivió con Herpílide y tuvo un hijo, Nicómaco. Abandonó Atenas en 323 y murió en 322 en Calcis. Fuentes: Diόg. Laerc., 5, 1-11 (vida), 12-21 (testamento y dichos), 22-7 (lista de obras), 28-34 (filosofía); Filodemo, *Acad. ind.,* col. 6, 28 y sigs., y *Ret.* 2, p. 50, Sudhaus (Aristóteles, Espeusipo y Academia; puntos de vista sobre retórica y política); Dion. Hal., *Amm.,* 723, 727, 733 (vida; controversias sobre la fecha de la *Retórica);* Plut., *Alej.,* 7-8 (Aristóteles y Alejandro), *Adv. Col.,* 1115a-c (oposición de Aristóteles a la teoría de las ideas de Platón); Plinio, *N. H.,* 8, 44 (investigaciones zoológicas); *Vidas* en griego, latín, árabe y sirio (I. Düring, *Aristotle in the ancient biographical tradition,* Göteborg, 1957, para textos y comentarios, con otros muchos testimonios).

OBRAS

Se conservan tres catálogos antiguos de las obras de Aristóteles: Diόg. Laerc., 5, 22-7, quizás basado en el inventario de la Biblioteca de Alejandría (Düring, 1966, en *Estudios* (1), *infra,* 37); lista apéndice a una anónima *Vida (Vita Menagiana),* probablemente de Hesiquio; catálogo de un Tolemeo, transcrito al árabe por Ibn al-Qifti (1172-1248) en su *Crónica de los sabios.* Para textos y estudios, ver P. Moraux, *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote,* Lovaina, 1951.

1) **Auténticas:** a) Obras de lógica: las *Categorías* (caps. 10-15 probablemente una adición tardía), *De interpretatione, Analítica priora* y *posteriora* (2 libs. cada una), *Tópicos* (8 libs.), *Refutaciones sofísticas (= Tóp.,* 9). b) Filosofía de la naturaleza: *Física* (8 libs.), *Sobre el cielo* (4 libs.), *Sobre la generación y la corrupción* (2 libs.), *Meteorología* (4 libs., el 4.° podría ser espurio), *Sobre el alma* (3 libs.), nueve obras cortas conocidas en conjunto como *Parva naturalia (Sobre la sensación y las cosas sensibles, Sobre la memoria y la reminiscencia, Sobre el sueño y la vigilia, Sobre los sueños, Sobre la adivinación por el sueño, Sobre la vida larga*

y breve, Sobre la juventud y la vejez, Sobre la vida y la muerte, Sobre la respiración), Historia de los animales (Historia animalium, 10 libs.; el 10 es espurio, 7 y 9 dudosos), *Sobre las partes de los animales* (4 libs.), *Sobre el movimiento de los animales, Sobre la locomoción de los animales, Sobre la generación de los animales* (5 libs.). c) Metafísica (colección de 13 libs. escritos a lo largo de varios períodos diferentes). d) Otras obras. *Ética a Nicómaco* (10 libs.), *Política* (8 libs.), *Retórica* (3 libros), *Poética* (incompleta), *Constitución de Atenas* (incompleta).

2) **Probablemente auténticas:** *Ética a Eudemo* (A favor: C. J. Rowe, *P. C. Ph. S.*, supl. III, 1971; A. Kenny, *The Aristotelian Ethics,* Oxford, 1978. En contra: L. Spengel, *A. B. A. W.*, 3, 2, 1841; y 3, 3, 1843; Jaeger en *Estudios* (2), *infra,* 228-58).

3) **Probablemente espurias:** *Magna moralia* (2 libs.). (A favor: F. Dirlmeier, *Aristotelis Magna moralia,* 2.ª ed., Berlín, 1966, retractándose de sus puntos de vista en *Rh. M.*, 88, 1939, 214-43; Düring, 1966, en *Estudios* (1), *infra,* 438 y sigs. En contra: por ej. D. J. Allan, *J. H. S.*, 77, 1957, 7-11, y *Gnomon,* 38, 1966, 142-4.)

4) **Espurias:** *Sobre el mundo (De mundo), Sobre el pneuma, Sobre los colores, Sobre las impresiones auditivas, Fisiognómica, Sobre las plantas* (2 libs.), *De mirabilibus auscultationibus, Mecánica, Sobre las líneas indivisibles, Sobre situaciones y nombres de los vientos, Sobre Meliso, Jenófanes, Gorgias, Problemas* (30 divisiones), *Sobre las virtudes y los vicios, Económica* (2 libs.), *Retórica dirigida a Alejandro.*

5) **Principales obras fragmentarias:** a) Diálogos: *Eudemo* (sobre psicología; ver O. Gigon en (eds.) I. Düring y G. E. L. Owen, *Aristotle and Plato in the mid-fourth century,* Göteborg, 1960, 19-34), *Protréptico* (ver W. G. Rabinowitz, *Aristotle's Protrepticus and the sources of its reconstruction,* Berkeley, 1957; I. Düring, *Aristotle's Protrepticus, an attempt at reconstruction,* Göteborg, 1961), *Sobre la filosofía* (ver P. Wilpert en *Autour d'Aristote. Recueil d'études... offert à Mr A. Mansion,* Lovaina, 1955, 99-116, y *J. H. S.*, 77, 1957, 155-62), *Sobre la justicia* (ver P. Moraux, *À la recherche de l'Aristote perdu; le dialogue sur la justice,* Lovaina, 1957). b) Otras obras: *Sobre las Ideas* (ver P. Wilpert, *Zwei aristotelische Frühschriften über die Ideenlehre,* Regensberg, 1949; G. E. L. Owen, *J. H. S.*, 77, 1957, 103-11), *Sobre los pitagóricos* (ver P. Wilpert, *Hermes,* 75, 1940, 371 y sigs.; W. Burkert, *Weisheit und Wissenschaft,* Nuremberg, 1962), *Sobre la riqueza,* etc. (ver P.-M. Schuhl *et al., De la richesse, De la prière, De la noblesse, Du plaisir, De l'éducation,* Paris, 1968).

6) **Poemas:** Dióg. Laerc., 5, 7 y 27; Olimpiodoro, *Sobre Gorg.*, pr. 41, 9. Cf. W. Jaeger, *C. Q.*, 21, 1927, 13-17; C. M. Bowra, *C. Q.*, 32, 1938, 182-9.

CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS: Es imposible establecer fechas precisas de cualquiera de las obras de Aristóteles, y no existe ninguna seguridad para afirmar la evidencia de su relación cronológica. Algunas de las obras más extensas, por ej. *Física* y *Metafísica,* ofrecen claros indicios de ser combinaciones entre libros anteriores y posteriores en una obra vagamente unificada, que podría deberse a editores posteriores a la muerte de Aristóteles. Algunos libros presuponen ciertamente el conocimiento de otros (por ej. *Met. A* de *Física,* 1-2). En el supuesto (no aceptado unánimemente) de que los escritos más tempranos de Aristóteles eran los más influidos, positiva o negativamente, por Platón, es plausible suponer que los diálogos, por ej. *Eudemo* y *Sobre la filosofía,* y la crítica de la teoría de las ideas en *Sobre las Ideas* eran algunas de las obras más tempranas. Es probable que los *Tópicos* sean la primera contribución de Aristóteles

a la lógica, y que sus primeras obras biológicas daten de los años en los que dejó la Academia en el 347 por Asia Menor. Referencias mezcladas, una familiaridad asumida con los términos y los conceptos, y distintos tratamientos de los mismos problemas son criterios adicionales que pueden ser usados para llegar a un orden hipotético de las obras. Determinados libros de la *Metafísica* (sobre todo Zeta), la investigación en las constituciones, la *Política* (excepto los libros 7-8), la *Ética a Nicómaco* (excepto los libs. 5-7, comunes a la *Ética a Eudemo),* la *Poética* y la *Retórica* son probablemente parte de sus obras últimas.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver bibl. general selecc. por Düring, 1966, en *Estudios* (1), *infra,* 623-40, con detalles de los primeros estudios; (ed.) P. Moraux, *Aristoteles in der neueren Forschung,* Darmstadt, 1968; (eds.) J. Barnes, M. Schofield, R. Sorabji, *Articles on Aristotle,* I *Science,* 194-205, II *Ethics and politics,* 219-33, III *Metaphysics,* 178-97, IV *Psychology and aesthetics,*177-92, Londres, 1975-9.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** Obras completas ed. por I. Bekker, Berlín, 1831-70 (incl. trad. al latín, escolios, frs., e índice por H. Bonitz). La mayoría de las obras en ediciones BT y Budé, una gran cantidad en OCT; la edición de Loeb omite únicamente el vol. III de *Historia animalium* y fragmentos. Para textos y testimonios de fragmentos, ver V. Rose, Leipzig, 1866; W. D. Ross, Oxford, 1955; M. Plezia, Varsovia, 1961 (cartas). Ver también en *Obras* (5), *supra.* **Comentarios:** *An. pr.* y *An. post.:* W. D. Ross, Oxford, 1949. *An. pr.:* M. Mignucci, Nápoles, 1969 (con trad. al italiano). *An. post.:* J. Barnes, Oxford, 1975 (con trad.). *At. pol.:* J. E.. Sandys, 2.ª ed., Londres, 1912; P. J. Rhodes, Oxford, 1981. *Cael.:* O. Longo, Florencia, 1962 (con trad. al italiano). *Cat.* e *Int.:* J. L. Ackrill, Oxford, 1963 (con trad.). *De an.:* R. D. Hicks, Cambridge, 1907 (con trad.); W. D. Ross, Oxford, 1961. Libs. 2-3: D. W. Hamlyn, Oxford, 1968 (con trad.). *Ét. Eud.:* F. Dirlmeier, 2.ª ed., Berlín, 1962 (con trad. al alemán). Libs. 1-2, 8: M. Woods, Oxford, 1982 (con trad.). *Ét. Nic.:* J. A. Stewart, 2 vols., Oxford, 1892; J. Burnet, Londres, 1900; R. A. Gauthier y J. Y. Jolif, 3 vols., 2.ª ed., Lovaina, 1970 (con trad. al francés); H. H. Joachim, ed. D. A. Rees, Oxford, 1951. *Gen. an.:* H. Aubert y F. Wimmer, Leipzig, 1860 (con trad. al alemán). Lib. 1 (con lib. 1 de *Part. an.):* D. M. Balme, Oxford, 1972 (con trad.). *Gen. corr.:* H. H. Joachim, Oxford, 1922; W. J. Verdenius y J. H. Waszink, 2.ª ed., Leiden, 1966; C. J. F. Williams, Oxford, 1982 (con trad.). *Hist. an.:* H. Aubert y F. Wimmer, Leipzig, 1868 (con trad. al alemán). *Mov. an.:* M. C. Nussbaum, Princeton, 1978 (con trad.). *Mag. mor.:* F. Dirlmeier, 2.ª ed., Berlín, 1966 (con trad. al alemán). *Mem.:* R. Sorabji, Londres, 1972 (con trad.). *Metaf.:* W. D. Ross, 2 vols., Oxford, 1924; G. Reale, 2 vols., Nápoles, 1968 (con trad. al italiano). Libs. Γ, Δ y E: C. Kirwan, Oxford, 1971 (con trad.). Libs. M y N: J. Annas, Oxford, 1976 (con trad.). Lib. Z: M. F. Burnyeat *et al.,* Oxford, 1979. *Mete.:* J. L. Ideler, 2 vols., Leipzig, 1834-6 (con trad. al latín). Lib. 4: I. Düring, Göteborg, 1944. *Part. an.:* W. Ogle, Londres, 1882; I. Düring, Göteborg, 1943. *Parv. nat.:* W. D. Ross, Oxford, 1955. *Fís.:* W. D. Ross, Oxford, 1936. Libs. 1-2: W. Charlton, Oxford, 1970 (con trad.). *Poét.:* I. Bywater, Oxford, 1909; A. Gudeman, Berlín, 1934; A. Rostagni, 2.ª ed., Turín, 1945; G. F. Else, Cambridge, Mass., 1957 (con trad.); D. W. Lucas, Oxford, 1968; L. J. Potts, Cambridge, 1968. *Pol.:* W. L. Newman, 4 vols., Oxford, 1887-1902. Libs. 3-4: R. Ro-

binson, Oxford, 1962 (con trad.). *Ret.:* E. M. Cope, rev. J. E. Sandys, 3 vols., Cambridge, 1877; R. Kassel, Berlín, y Nueva York, 1976.

TRADUCCIONES: (Eds.) J. A. Smith y W. D. Ross, 12 vols., Oxford, 1908-52. *Pol.:* T. A. Sinclair, rev. T. J. Saunders, Harmondsworth, 1981. Traducciones españolas: *Acerca del alma,* de T. Calvo. *Tratados de lógica (Organon,* I. *Categorías, Tópicos, Sobre las refutaciones sofísticas),* de M. Candel. *Constitución de los atenienses, Económicos,* de M. García Valdés. *Ética nicomáquea, Ética eudemia,* de J. Pallí. *Acerca de la generación y la corrupción, Tratados breves de historia natural,* de E. Correa y A. Bernabé. *Metafísica,* ed. trilingüe por V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974. *Política,* trad. de C. García Gual, Alianza LB.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** H. Cherniss, *Aristotle's criticism of Presocratic philosophy,* Baltimore, 1935; J. le Blond, *Logique et méthode chez Aristote,* París, 1939; H. Cherniss, *Aristotle's Criticism of Plato and the Academy* I, Baltimore, 1944; (eds.) I. Düring y G. E. L. Owen, *Aristotle and Plato in the mid-fourth century,* Oxford, 1960; (ed.) P. Moraux, *Aristote et les problèmes de méthode,* Lovaina, 1961; M. Grene, *A portrait of Aristotle,* Londres, 1963; I. Düring, *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens,* Heidelberg, 1966; G. E. R. Lloyd, *Aristotle: the growth and structure of his thought,* Cambridge, 1968; D. J. Allan, *The philosophy of Aristotle,* 2.ª ed., Londres, 1970; J. L. Ackrill, *Aristotle the philosopher,* Oxford, 1981; A. Edel, *Aristotle and his philosophy,* Chapel Hill, 1982.

2) **Desarrollo del pensamiento y cronología de los escritos:** W. Jaeger, *Aristotle,* trad. R. Robinson de *Aristoteles, Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung,* Oxford, 1934; W. D. Ross, «The development of Aristotle's thought», *P. B. A.,* 43, 1957, 63-78; G. E. L. Owen, «The Platonism of Aristotle», *P. B. A.,* 50, 1965, 125-50.

3) **Ensayos sobre obras sueltas:** *Ath. Pol.:* J. H. Day y M. Chambers, *Aristotle's history of Athenian democracy,* Berkeley y Los Ángeles, 1962. *De an.:* (eds.) G. E. R. Lloyd y G. E. L. Owen, *Aristotle on mind and the senses,* Cambridge, 1978. *Ét. Eud.:* (eds.) P. Moraux y D. Harlfinger, *Untersuchungen zur Eudemischen Ethik,* Berlin, 1972; A. Kenny, *The Aristotelian Ethics,* Oxford, 1978. *Ét. Nic.:* (ed.) A. O. Rorty, *Essays on Aristotle's Ethics,* Berkeley y Los Ángeles, 1980. *Poét.:* H. House, *Aristotle's Poetics,* Londres, 1956. *Pol.:* R. Stark *et al., La politique d'Aristote,* Ginebra, 1965. *Ret.:* W. M. A. Grimaldi, *Studies in the philosophy of Aristotle's Rhetoric,* Wiesbaden, 1972. *Top.:* (ed.) G. E. L. Owen, *Aristotle on dialectic. The Topics,* Oxford, 1968; J. D. G. Evans, *Aristotle's concept of dialectic,* Cambridge, 1977.

4) **Teoría literaria:** F. Solmsen, «The origins and methods of Aristotle's *Poetics*», *C. Q.,* 29, 1935, 192-201; E. Olson, «The Aristotelian tradition in ancient rhetoric», *A. J. Ph.,* 62, 1941, 35-50, 169-90; J. Jones, *On Aristotle and Greek tragedy,* Londres, 1962; G. M. A. Grube, *The Greek and Roman critics,* Londres, 1965; (ed.) E. Olson, *Aristotle's Poetics and English literature,* Chicago, 1965; J. M. Bremer, *Hamartia. Tragic error in the Poetics and in Greek tragedy,* Amsterdam, 1968; (ed.) R. Stark, *Schriften zur aristotelischen und hellenistischen Rhetorik,* Hildesheim, 1968; B. R. Rees, «Pathos in the *Poetics* of Aristotle», *G. y R.,* 19, 1972, I-II; T. C. W. Stinton, «*Hamartia* in Aristotle and Greek tragedy», *C. Q.,* n. s. 25, 1975, 221-54.

5) **Estilo:** R. Eucken, *De Aristotelis dicendi ratione,* Göttingen, 1866 ((sobre partículas); idem, *Über den Sprachgebrauch des Aristoteles,* Berlín, 1868 (sobre preposicio-

nes); K. von Fritz, *Philosophie und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato und Aristoteles,* Nueva York, 1938; G. Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e stilistica di Aristotele,* Roma, 1967.

6) **Organización de la escuela y transmisión de los textos:** J. P. Lynch, *Aristotle's school,* Berkeley y Los Ángeles, 1972; P. Moraux, *Der Aristotelismus bei den Griechen,* I, Berlín y Nueva York, 1973; F. Grayeff, *Aristotle and his school. An inquiry into the history of the Peripatos,* Londres, 1974.

7) **Crítica literaria antigua:** Cic., *Acad.,* 2, 119, *Brut.,* 121; Dion. Hal., *De imit.,* 2, 4; Quint., 10, 1, 83.

ÍNDICE: H. Bonitz, en Bekker en *Textos, supra* (reed. Graz, 1955). Índice de materias: T. W. Organ, Princeton, 1949.

POESÍA HELENÍSTICA

OBRAS GENERALES

Fraser, P. M., *Ptolemaic Alexandria,* 3 vols., Oxford, 1972.
Körte, A., y Händel, P., *Die hellenistische Dichtung,* Stuttgart, 1960.
Pfeiffer, R., *History of classical scholarship: from the beginnings to the end of the Hellenistic age,* Oxford, 1968 (= Pfeiffer).
Susemihl, F., *Geschichte der griechischen Literatur in der Alexandrinerzeit,* 2 vols., Leipzig, 1891-2.
Tarn, W. W., y Griffith, G. T., *Hellenistic civilization,* 3.ª ed., Londres, 1952.
Wilamowitz-Moellendorff, U. von, *Hellenistische Dichtung,* 2 vols., Berlín, 1924.

Además de las obras citadas en autores sueltos *infra,* dos colecciones contienen la mayoría de los poetas cuyas obras se conservan solamente, o en gran parte, en forma fragmentaria:

Powell, J. U., *Collectanea Alexandrina: reliquiae minores poetarum Graecorum aetatis Ptolemaicae 323-146 A. C.,* Oxford, 1925 (= Powell).
Parsons, P. J., y Lloyd-Jones, H., *Supplementum Hellenisticum,* Berlín y Nueva York, 1983 (= *SH).*
Antología Palatina I (Epigramas helenísticos), traducción e introducciones de M. Fernández Galiano, Madrid, Gredos, 1978.

FILETAS

VIDA

Nació en Cos, vivió en tiempos de Alejandro Magno y Tolemeo I. Preceptor de Tolemeo Filadelfo y, según algunos, profesor de Hermesianacte, Teócrito y Zenódoto.

OBRAS

Hermes (hexámetros), *Deméter* (elegíacos), παίγνια (elegíacos), epigramas; Ἄτακτοι γλῶσσαι, «Glosas desordenadas», una recopilación lexicográfica de expresiones y términos raros y técnicos (Aten., 9, 383a-b).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: G. Kuchenmüller, tesis, Berlín, 1928 (con testimonios y com.). Únicamente fragmentos poéticos: Powell, 90-6. Fragmento adicional: *Pap. Oxi.*, 2260 i, 1 y sigs., *Pap. Oxi.*, 2258A, fr. 2 (c); ver *SH*, 673-5.

ESTUDIOS: A. von Blumenthal, *RE*, XIX, 1938, 2165-70.

ANTÍMACO

VIDA

Aparentemente en activo antes de la muerte de Lisandro (395 a. C.; Plut., *Lis.*, 18) y admirado por Platón (Heraclides Ponticus, fr. 6 Wehrli, Cic., *Brut.*, 191). Nativo de Colofón.

OBRAS

Se conservan fragmentos de *Tebaida* (hexámetros) y *Lide* (elegíacos: por lo menos 2 libs); no se sabe casi nada de otras dos obras, *Artemis* y *Delti*. «Editó» a Homero.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: B. Wyss, Berlín, 1936. Fragmentos adicionales: *Pap. Oxi.*, 2516, 2518, 2519 (?). *SH*, 52-79.

DEMETRIO

VIDA

Nació hacia el 350 a. C., en Falero. Gobernador de Atenas por Macedonia, 317-307. Alumno y amigo de Teofrasto. Huyó de Atenas tras la toma de ésta por Demetrio Poliorcetes y pasó sus últimos años como miembro de la corte de Tolemeo I en Alejandría, donde probablemente ayudó a organizar la Biblioteca (Pfeiffer, 99 y sigs.). Expulsado de la corte al ascender Tolemeo Filadelfo y m. en el Alto Egipto h. 280 (se supone

que fue mordido por un áspid mientras dormía). Fuentes: Diόg. Laerc., 5, 78-83; Suda; Aten., 12, 542 (el desenfreno de Demetrio); Diodoro, 19, 78, y 20, 45 (saqueo de Atenas).

OBRAS

Según Diόg. Laerc., 5, 80-1, se conocen los títulos de cuarenta y cinco obras, incluyendo escritos sobre filosofía *(Sócrates, Sobre los sueños),* ley y constitución atenienses *(Sobre la legislación de Atenas, Sobre las constituciones de los atenienses),* su propio régimen *(Sobre los diez años, Sobre la constitución),* cronología *(El registro de los arcontes)* y poesía (obras de comentarios de la *Ilíada* y la *Odisea).* Editó colecciones de las *Fábulas* de Esopo y los dichos de los Siete Sabios. Acerca del tratado *Sobre el estilo,* atribuido a Demetrio por MSS y hoy en día universalmente considerado espurio, ver págs. 696-97, 887.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles,* IV, *Demetrios von Phaleron,* 2.ª ed., Basilea, 1968; *FGrH,* 228. Demetrio: *Sobre el estilo.* 'Longino': *Sobre lo sublime,* trad. de S. G.ª López, Madrid, Gredos, 1979.

ESTUDIOS: E. Martini, *RE,* IV, 1901, 2817-41; W. S. Ferguson, *Hellenistic Athens,* Londres, 1911; E. Bayer, *Demetrios Phalereus,* «Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft», XXXVI, Tübingen, 1942; F. Wehrli, *RE,* supl. XI, 1968, 514-22.

ZENÓDOTO

VIDA

De Éfeso; discípulo de Filetas. Primer bibliotecario de Alejandría, preceptor de la familia real (hijos de Tolemeo I); Aristófanes de Bizancio podría haber sido uno de sus discípulos.

OBRAS

Compuso la primera edición crítica (διόρθωσις) de Homero, muy influyente; también de la *Teogonía* de Hesíodo y de Píndaro, y quizás de Anacreonte; su contenido es incierto, pero parece haber tenido extensas anotaciones (Zenódoto fue probablemente el inventor del obelo como signo de crítica; ver págs. 45 y sig.). Recopiló un *Glosario* ordenado alfabéticamente (Γλῶσσαι) del cual se conservan unas pocas citas (referidas a la poesía épica y lírica); pudo escribir también la monografía «Sobre el número de días en la *Ilíada*» y una Vida de Homero. La Suda *(s. v.* «Zenódoto») cita que escribió poesía épica, pero nada de ésta se conserva.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: No existe un texto moderno adecuado. Ver H. Düntzer, *De Zenodoti studiis Homericis*, Göttingen, 1848; para la edición de Hesíodo, ver escol. en la *Teog.* de Hes., 5, 116; para la edición de Píndaro, ver escol. sobre Pínd., *Ol.* 2, 4, y 6, 55, y *Pap. Oxi.*, 2442; para Anacreonte, ver escol. sobre Pínd., *Ol.* 3, 29.

ESTUDIOS: Ver K. Nickau, *RE*, X A, 1972, 23-45; Pfeiffer, 105-19; K. Nickau, *Untersuchungen zur textkritischen Methode des Zenodotus von Ephesos*, Berlín, 1977. También A. Römer, «Über die Homerrezension des Zenodot», *Abhandlungen der philos.-philol. Classe der Königliche Bayer. Akademie der Wissenschaften*, 17, 1886, 641-722; H. Pusch, «Quaestiones Zenodoteae», *Dissertationes Philologicae Halenses*, II, 1890; M. van der Valk, *Researches on the text and scholia of the Iliad*, II, Leiden, 1964, 1-83; cf. E. G. Turner, *Greek papyri*, Oxford, 1968 y 1980, 100-24.

ALEJANDRO ETOLO

VIDA

Nacido en Pleuron; escribió en Alejandría con Tolemeo Filadelfo, y fue invitado a la corte de Macedonia por Antígono Gonatas (gobernó en 276-240/39 a. C.) junto con el poeta Arato y otros.

OBRAS

Renombrado escritor de tragedia (miembro de la Pléyade), pero un solo título *(Los jugadores de dados)* se conserva; en la Biblioteca de Alejandría estuvo encargado de la clasificación de las obras de tragedia y sátira. Quedan pocos fragmentos de su épica *(El navegante*, sobre la búsqueda por Glauco de una planta de inmortalidad, y *Circe*, cuya autoría ya fue puesta en duda en la Antigüedad), de elegía *(Apolo, Las Musas)* y epigramas: también se dice de Alejandro que escribió unos *Fenómenos*, quizá bajo la influencia de Arato, y jónicos escatológicos a la manera de Sótades antes que él.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: Powell, 121-30; F. Schramm, *Tragicorum Graecorum Hellenisticae quae dicitur aetatis fragmenta*, tesis Monast., 1929, 40-2; Snell, I, 278-9.

ESTUDIOS: A Meineke, *Analecta Alexandrina*, Berlín, 1843, 215-51.

LICOFRÓN

VIDA

Natural de Calcis de Eubea. Se dice de él que disfrutó en Eretria (junto con Arato y otros) de la hospitalidad del filósofo Menedemo, del que se burló en una obra satírica; escribió una tragedia conmemorando la fundación de Casandrea (Potidea) en Macedonia por Casandro (316 a. C.); trabajó en Alejandría. Ovidio *(Ibis,* 531-2) supone que le mataron de un flechazo.

OBRAS

Autor prolífico de tragedias y miembro de la Pléyade: la Suda cita veinte títulos que comprenden tanto temas mitológicos tradicionales como míticos raros e incluso temas históricos, mientras Tzetzes (ver Scheer en *Textos, infra,* II, p. 4) dice que escribió cuarenta y seis o sesenta y cuatro tragedias: sólo un fragmento, de una *Pelópiadas,* se conserva (Estobeo, 119, 113). Escribió una obra satírica, *Menedemo,* de la que se conservan algunos fragmentos (Dióg. Laerc., 2, 140, Aten., 2, 55d, 10, 419 y sig.). Estuvo encargado de clasificar comedia en la Biblioteca de Alejandría y escribió un tratado *Sobre la comedia* de al menos nueve libros (Aten., 11, 485d). Es autor de los anagramas sobre los nombres de la familia real alejandrina. La fecha (y por tanto la autoría) del largo poema yámbico *Alejandra* ha sido discutida (desde tiempos antiguos: ver escol. sobre Lic., 1226), principalmente a cuenta de las referencias al poder de Roma en vv. 1226 y sigs. y 1446 y sigs.; pero los eruditos helenísticos más modernos aceptan la tradicional atribución a Licofrón de Calcis.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** *Alejandra:* E. Scheer, I, texto, Berlín, 1881, II, escolios, Berlín, 1908; A. W. Mair, Loeb, 1921 (con Calímaco y Arato); L. Mascialino, Leipzig, 1964. Dramático: F. Schramm, *Tragicorum Graecorum Hellenisticae quae dicitur aetatis fragmenta,* tesis Monast., 1929, 24-40; Snell, I, 273-8. **Comentarios:** *Alejandra:* C. von Holzinger, Leipzig, 1895.

ESTUDIOS: En general ver K. Ziegler, *RE,* XIII, 1927, 2316-81; St. Josifović, *RE,* supl. XI, 1968, 888-930. Sobre la fecha de *Alejandra,* ver A. Momigliano, *Secondo contributo alla storia degli studi classici,* Roma, 1960, 431-43, 446-52; sobre sus fuentes, ver St. Josifović, *Zur Quellenkunde von Lykophrons Alexandra,* Novi Sad, 1960. Trad. española: Licofrón: *Alejandra.* Trifiodoro: *La toma de Ilión.* Coluto: *El rapto de Helena,* intr., trad. y notas de M. y E. Fernández Galiano, Madrid, Gredos, 1987.

LÉXICO: M. G. Ciani, Hildesheim, 1975.

CALÍMACO

VIDA

Natural de Cirene; nieto de un general cireneo del mismo nombre. (Se refiere a sí mismo en *Ep.*, 35, como Batíada, lo que podía indicar que su familia desciende del legendario fundador de Cirene, pero también ser únicamente un apodo. La aseveración de la Suda de que el nombre de su padre era Bato solamente es una conclusión de este epigrama.) Se casó con la hija de un habitante de Siracusa y tuvo un sobrino, también llamado Calímaco, que fue escritor épico. Aparentemente trabajó como maestro de escuela en Eleusis, suburbio de Alejandría, antes de ser propuesto para trabajar en el Museo y la Biblioteca. Autor del catálogo de la Biblioteca, pero nunca bibliotecario (las aseveraciones de que lo era son debidas a una mala traducción de Tzetzes por un humanista italiano anónimo del siglo XV en MS Vat. Lat., 11469, ed. por F. Ritschl, *Opuscula,* I, 1866, 5); parece que invirtió su carrera enteramente en Alejandría en conexión con la corte y el Museo (el fr. 178, 27 y sigs., si se toma como estrictamente autobiográfico, supone que Calímaco nunca vio el mar, y las suposiciones más tempranas de que estuvo estudiando en Atenas, por ejemplo con Praxífanes, estaban probablemente mal enfocadas). La Suda establece que sobrevivió en el reinado de Tolemeo Evérgetes (acceso en 247/6), y esto se confirma por la *Cabellera de Berenice* (fr. 110) y la Victoria de Berenice de la que ahora se sabe que iniciaba el libro III de las *Aitia;* ninguna obra es fechable con exactitud (frs. 378-9, la *Galatea,* ha de ser fechado después de 278; el Himno 4 y el fr. 228, la *Divinización de Arsínoe,* deben ser fechados después de 270; el Himno 2 fue probablemente escrito en tiempos de Evérgetes). Entre sus discípulos se dice que se encontraron Apolonio Rodio, su paisano de Cirene, Eratóstenes, y Aristófanes de Bizancio.

OBRAS

Escritor prolífico, del que dice la Suda que escribió más de 800 obras. 1) **Poesía.** La más importante fue la elegíaca *Aitia,* de al menos 4.000 versos, de los cuales los libros I y II tenían la forma de una conversación con las Musas, mientras que los libros III y IV, en forma de episodios yuxtapuestos y discontinuos, fueron recopilados separadamente, o por lo menos reeditados y revisados, después del 247-246; el total fue reeditado, con un nuevo prólogo (fr. 1), tarde en la vida de Calímaco en unas Obras Escogidas que también incluían por lo menos los Yambos. La colección contenía trece poemas en distintos metros yámbicos; no sabemos cuándo fueron escritos, ni tampoco si uno a uno o en un grupo completo, y sólo se conservan fragmentos. Se conservan fragmentos dispersos de cuatro poemas líricos, incluyendo la *Divinización de Arsínoe.* La *Hécale* era una obra en hexámetros sobre Teseo y el toro de Maratón; quedan fragmentos y títulos de las otras obras en hexámetros *(Galatea)* y elegíacos *(Grapheion, La victoria de Sosibio).* Sesenta y tres epigramas y varios fragmentos están conservados en la *Antología Palatina* y en algún sitio más, aunque la autoría de algunos no es unánime. La atribución de la Suda a Calímaco de obras satíricas, tragedias y comedias ha sido desestimada a menudo, pero innecesariamente a la vista de *Ep.*, 59. Del «oscuro y ofensivo

poema» (Suda) *Ibis* no se sabe nada excepto que atacaba a un enemigo; el poema elegíaco de Ovidio del mismo nombre sólo es aparentemente en el mismo estilo *(Ib.*, 55-6) y no una imitación directa (cf. *Ib.*, 447-50). Seis himnos han sido transmitidos directamente, cinco en hexámetros (a Zeus, Apolo, Ártemis, Delos y Deméter), uno en elegíacos (a Atenea). 2) **Prosa.** *Pínakes:* una bio-bibliografía en 120 libros de todos los escritores y escritos griegos importantes, que servía como catálogo para la Biblioteca del Museo; *Rarezas de todo el mundo reunidas por lugares* (la primera paradoxografía conocida); *Un cuadro y registro de escritores dramáticos ordenados cronológicamente desde el principio* (conservado parcialmente en los fragmentos de tres inscripciones murales de Roma: *IG*, XIV, 1098a, 1097, 1098). Numerosas monografías, incluyendo: *Sobre los certámenes, Sobre los vientos, Costumbres de los pueblos extranjeros, Nomenclatura local, Nombres locales de los meses, Sobre las Ninfas, Sobre pájaros, Sobre los ríos del mundo griego, Contra Praxífanes.*

BIBLIOGRAFÍA

(Ver H. Herter, Bursian 255, 1937, 65 y sigs. «Literatur zur hellenistischen Dichtung aus den Jahren 1921-1935», 82-217: «Kallimachos»; idem, *RE*, supl. V, 1931, 386-452, y supl. XIII, 1973, 184-266.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** R. Pfeiffer, Oxford, 1949-53. Himnos y epigramas: A. W. Mair, ed. rev. Loeb, 1955. Fragmentos: C. A. Trypanis, Loeb, 1958; *SH*, 238-308. **Comentarios:** Himnos: E. Cahen, Paris, 1930. Himno 1: G. R. McLennan, Roma, 1977. Himno 2: F. J. Williams, Oxford, 1978. Himno 3: F. Bornmann, Florencia, 1968. Himno 5: A. W. Bulloch, Cambridge, 1985. Himno 6: N. Hopkinson, Cambridge, 1984. Yambos: C. M. Dawson, *Y. Cl. S.*, II, 1950. Epigramas: Gow-Page, *Hell. Ep.*, 1035-1348. *Himnos, epigramas y fragmentos*, intr., trad. y notas de L. A. de Cuenca, Madrid, Gredos, 1980.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** E. Cahen, *Callimaque et son oeuvre poétique,* París, 1929; E. Howald, *Der Dichter Kallimachos von Kyrene,* Erlenbach y Zurich, 1943; B. Snell, *The discovery of the mind,* Harvard, 1953 (con trad. al inglés), cap. XII. 2) **Sobre las obras por separado y problemas varios:** (ed.) A. Skiadas, *Kallimachos,* Darmstadt, 1975 (colección de algunos de los artículos recientes más importantes con una bibliografía extensa, 401-18). Himno 2: H. Erbse, *Hermes,* 83, 1955, 411-28; P. von der Mühll, *M. H.,* 15, 1958, 1-10. Himno 3: H. Herter, «Kallimachos und Homer», *Xenia Bonnensia,* Bonn, 1929, 57-76 = *Kleine Schriften,* Munich, 1975, 377-92. Himno 5: H. Kleinknecht, «ΛΟΥΤΡΑ ΤΗΣ ΠΑΛΛΑΔΟΣ», *Hermes,* 74, 1939, 300-50. Himno 6: K. J. McKay, *Erysichthon: a Callimachean comedy, Mnemosyne,* supl. VII, 1962; H. Gundert, «Erysichthon», *Forschungen zur röm. Literatur. Festschrift... K. Büchner,* Wiesbaden, 1970, 116-24; A. W. Bulloch, «Callimachus' *Erysichthon,* Homer and Apollonius Rhodius», *A. J. Ph.,* 98, 1977, 97-123. *Aitia:* P. J. Parsons, *Z. P. E.,* 25, 1977, 1-50. *Pínakes:* Pfeiffer, 126-34; E. Eichgrün, *Kallimachos und Apollonios Rhodios,* tesis, Berlín, 1961. 3) **Posteridad:** W. Wimmel, *Kallimachos in Rom, Hermes,* Einzelschriften, XVI, 1960; W. Clausen, «Callimachus and Roman poetry», *G. R. B. S.,* 5, 1964, 181-96.

TEÓCRITO

VIDA

Natural de Siracusa, Sicilia; sus padres probablemente se llamaban Praxágoras y Filina. Apeló a Hierón II de Siracusa (275/4-215 a. C.) para que le subvencionara (*Id.*, 16), pero un encomio a Tolemeo Filadelfo (*Id.*, 17), y varias referencias elogiosas a él y su familia (*Id.*, 7, 93; 14, 59-64; 15, 46-9, 94-5), así como la puesta en escena en Alejandría de *Id.*, 15, sugieren que disfrutó del mecenazgo de la familia real egipcia (además, varios poemas tienen conexiones con las obras de Calímaco y Apolodoro Rodio). Se conocen pocas fechas: *Id.*, 15 y 17, mencionan a Arsínoe como prometida de Tolemeo y han de ser por lo tanto fechados antes del fallecimiento de aquélla en 270. Pudo tener relación con Cos; entre sus amigos se contaba el médico Nicias que ejercía en Mileto (*Id.*, 28, *Ep.*, 8), y escribió poesía (*Id.*, 11 y escol.).

OBRAS

Las obras originales adscritas a Teócrito son: una colección que comprende veintisiete poemas en hexámetros y tres poemas en dialecto y versos eólicos, veinticuatro epigramas, una tecnopegnía llamada *Siringa* (un poema con la forma de una flauta de Pan), cinco versos de un poema en hexámetros, *Berenice,* y fragmentos de papiros sueltos de otro poema aparentemente eólico. La autenticidad de muchos de los poemas de la colección es puesta en duda por los modernos eruditos (esp. *Id.*, 8, 9, 19-21, 23, 25, 27); el orden «tradicional» de los poemas en las ediciones modernas se remonta, en cuestión de fechas únicamente, a la edición de Estéfano de 1566. La Suda informa de que también hay algunos que se adscriben a Teócrito: *Las hijas de Preto, Esperanzas, Himnos, Heroínas, Endechas, Lírica, Elegías, Yambos, Epigramas;* pero estos títulos apenas guardan relación con lo que conocemos por otro lado de las obras de Teócrito, que parece no haber publicado una edición recopilatoria de su propia obra; el primer editor del que tenemos noticia es Artemidoro en el s. I a. C. (cf. *Ant. Pal.*, 9, 205).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** A. S. F. Gow, *Bucolici Graeci,* OCT, 1952. **Comentarios:** A. S. F. Gow, 2 vols., 2.ª ed., Cambridge, 1952. Selección de poemas: K. J. Dover, Londres, 1971. *Escolios:* C. Wendel, Leipzig, 1914 (incl. colección de antiguas fuentes sobre los orígenes de lo pastoril). *Bucólicos griegos,* intr., trad. y notas de M. García Teijeiro, Madrid, Gredos, 1986. M. Brioso, *Bucólicos griegos,* Madrid, 1986.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** P. E. Legrand, *Étude sur Théocrite,* París, 1898; E. Bignone, *Teocrito: studio critico,* Bari, 1934; B. A. van Groningen, «Quelques problèmes de la poésie bucolique grecque», *Mnemosyne,* 11, 1958, 293-317, y 12, 1959, 24-53; W.

Meincke, *Untersuchungen zu den enkomiastischen Gedichten Theokrits,* tesis, Kiel, 1965; U. Ott, *Die Kunst des Gegensatzes in Theokrits Hirtengedichten,* «Spudasmata», XXII, Hildesheim y Nueva York, 1969; T. G. Rosenmeyer, *The green cabinet: Theocritus and the European pastoral lyric,* California, 1969; G. Serrao, *Problemi di poesia alessandrina,* I, *Studi su Teocrito,* «Filologia e critica», VIII, Roma, 1971; A. Horstmann, *Ironie und Humor bei Theokrit,* Meisenheim am Glan, 1976; F. T. Griffiths, *Theocritus at court, Mnemosyne,* supl. LV, 1979; S. F. Walker, *Theocritus,* «Twayne's world author series DCIX, Boston, 1980; C. Segal, *Poetry and myth in ancient pastoral,* Princeton, 1981. 2) **Sobre obras por separado y problemas varios:** Para artículos anteriores a 1950, ver Gow en *Comentarios, supra,* II, 565-89, 594; para obras posteriores, ver bibliografías sobre obras en (1) y también: S. Nicosia, *Teocrito e l'arte figurata,* Palermo, 1968; E. L. Brown, «The Lycidas of Theocritus' *Idyll* 7», *H. S. C. Ph.,* 85, 1981, 59-100; A. Kurz, *Le Corpus Theocriteum et Homère,* «Publications universitaires européennes. Série XV philologie et littérature classiques», XXI, Berna, 1982. 3) **Relaciones con otros autores y posteridad:** R. T. Kerlin, *Theocritus in English literature,* Lynchburg, Virginia, 1910; G. Schlatter, *Theokrit und Kallimachos,* tesis, Zurich, 1941; Köhnken, *Apollonios Rhodios und Theokrit,* «Hypomnemata», XII, Göttingen, 1965. 4) **Historia del texto:** U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Textgeschichte der griechischen Bukoliker,* «Philologische Untersuchungen», XVIII, Berlín, 1906.

LÉXICO: I. Rumpel, Leipzig, 1879.

NICIAS

VIDA

Nació en Mileto, donde vivió con su mujer Teugenis y ejerció como médico. Fue un hombre de letras y amigo de Teócrito, que le dedicó los *Idilios* 11 y 13, y escribió el *Epigrama* 8 (una inscripción para una estatua de Asclepio) para él y el *Idilio* 28 para su mujer. Se dice de él que fue un condiscípulo de Erasístrato, probablemente en la escuela de medicina de Alejandría (no hay pruebas para la suposición general de que fueron estudiantes en Cos).

OBRAS

Poeta (Teócr., 11, 6, y 28, 7) que escribió epigramas y al menos una obra en hexámetros continuos (escol. sobre Teócr., *Id.,* 11).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: Gow-Page, *Hell. Ep.,* vv. 2755-86.

APOLONIO DE RODAS

VIDA

Nació en Alejandría, hijo de Sileo, del clan de los Tolemeos, pero generalmente llamado «Rodio». Poeta y escritor, aparentemente discípulo de Calímaco; bibliotecario en Alejandría (antes de Eratóstenes) y preceptor de la familia real. Nuestros datos son demasiado inconsistentes y poco fiables para fechar su actividad como escritor, pero las *Argonáuticas* muestran la influencia de Calímaco en toda su extensión, y a su vez influyó claramente en algunas de las obras de Calímaco y Teócrito. (Informes en las dos *Vidas* de Apolonio y la Suda *s. v.* «Calímaco» de que a) Apolonio y Calímaco se enfrentaron, b) las *Argonáuticas* de A. fue un fracaso en su primera publicación en Alejandría, causando la retirada de A. a Rodas, pero c) posteriormente volvió triunfalmente a Alejandría y fue incluso enterrado junto a Calímaco, son demasiado cuestionables para ser de algún valor como prueba; muchos eruditos modernos reconocen la fragilidad de estos informes, pero, inconsecuentemente, aún tratan de usarlos para apoyar su propia reconstrucción de la carrera de A.)

OBRAS

1) **Poesía:** *Argonáuticas* (4 libs.), *Fundaciones* (aparentemente una colección de poemas en hexámetros dedicado cada uno a una ciudad griega); *Canobo,* una obra en coliámbicos probablemente sobre la ciudad del delta del Nilo y su mitológico héroe epónimo; de los *Epigramas,* mencionados por Pánfilo (Antonin. Lib., *Met.,* 23), no se conserva ninguno *(Ant. Pal.,* 11, 275, algunas veces adscrito al Rodio, es de autoría incierta). 2) **Prosa:** *Contra Zenódoto* (sobre temas homéricos); *Sobre Arquíloco;* escribió sobre materias hesiódicas en una obra que comprende al menos tres libros (títulos desconocidos). Una supuesta obra *Sobre Antímaco* estaba basada en un suplemento incorrecto del Papiro de Berlín de Antímaco, fr. 158 Wyss; obras sobre la trirreme y banquetes, mencionadas por Ateneo, 3, 97, y 5, 191, son de autores no identificables con el nombre de «Apolonio».

BIBLIOGRAFÍA

(Ver H. Herter, Bursian, 275, 1944-55, 213 y sigs.; idem, *RE,* supl. XIII, 1973, 15-56.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** H. Fränkel, OCT, 1961; F. Vian, Budé, 1974-81. **Comentarios:** G. W. Mooney, Londres y Dublín, 1912; H. Fränkel, *Noten zu den Argonautika,* Munich, 1968. Lib. 1: A. Ardizzoni, Roma, 1967. Lib. 3: M. M. Gillies, Cambridge, 1928; A. Ardizzoni, Bari, 1958; F. Vian, París, 1961; M. Campbell, Hildesheim, 1983. Lib. 4: E. Livrea, Florencia, 1973. *Escolios.* C. Wendel, Berlín, 1935. C. García Gual, *Apolonio Rodio, El viaje de los Argonautas,* Madrid, Alianza, 1975.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** K. W. Blumberg, *Untersuchungen zur epischen Technik des Apollonios von Rhodos,* tesis, Leipzig, 1931; F. Stoessl, *Apollonios Rhodios,* Berna y Leipzig, 1941; P. Händel, *Beobachtungen zur epischen Technik des Apollonios Rho-*

dios, «Zetemata», VIII, Munich, 1954; A. Hurst, *Apollonios de Rhodes, manière et cohérence,* «Blbl. Helvetica Rom.», VIII, Roma, 1967; G. Paduano, *Studi su Apollonio Rhodio,* «Filologia e critica», X, Roma, 1972. 2) **Sobre varios temas:** E. Delage, *La géographie dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes,* tesis, París, 1930; L. Klein, «Die Göttertechnik in den *Argonautika», Philologus,* 40, 1931, 18-51, 215-57; H. Fränkel, «Apollonius as narrator in the *Argonautica», T. A. Ph. A.,* 83, 1952, 144-55; *idem,* «Das Argonautenepos des Apollonios», *M. H.,* 14, 1957, 1-19; *idem,* «Ein Don Quixote unter den Argonauten des Apollonios», *M. H.,* 17, 1960, 1-20; G. Lawall, «Apollonius' *Argonautica:* Jason as antihero», *Y. Cl. S.,* 19, 1966, 119-69; C. R. Beye, «Jason as love hero in Apollonios' *Argonautika», G. R. B. S.,* 10, 1969, 31-55; D. N. Levin, *Apollonius' Argonautica re-examined,* I, *The neglected first and second books, Mnemosyne,* supl. XIII, 1971; M. R. Lefkowitz, *The lives of the Greek poets,* Londres, 1981, cap. XI, «Hellenistic poets». 3) **Conexiones con otros autores y posteridad:** F. Mehmei, *Virgil und Apollonios Rhodios,* «Hamburger Arbeiten zur Altertumswiss.», I, Hamburgo, 1940; J. Carspecken, «Apollonius Rhodius and the Homeric epic», *Y. Cl. S.,* 13, 1952, 33-143; M. Hügi, *Vergils Aeneis und die hellenistische Dichtung,* «Noctes Romanae», IV, Berna y Stuttgart, 1952; E. Eichgrün, *Kallimachos und Apollonios Rhodios,* tesis, Berlín, 1961; A. Köhnken, *Apollonios Rhodios und Theokrit,* «Hypomnemata», XII, Göttingen, 1965; M. Campbell, *Echoes and imitations of early epic in Apollonius Rhodius, Mnemosyne,* supl. LXXII, 1981. 4) **Historia del texto:** C. Wendel, *Die Überlieferung der Scholien zu Apollonios von Rhodos,* Abhandlungen der Gesellsch. der Wiss. zu Göttingen phil. hist. Klasse, 3, 1, Berlín, 1932; H. Fränkel, *Einleitung zur Kritischen Ausgabe der Argonautica des Apollonios,* Abhandlungen der Akademie der Wiss. in Göttingen phil.-hist. Klasse, 3, 55, Göttingen, 1964.

ÍNDICE: En A. Wellauer, *Apollonii Rhodii Argonautica,* Leipzig, 1828, reed. como *Index verborum* separado, Hildesheim, 1970; M. Campbell, Hildesheim, 1983.

ARATO

VIDA

Natural de Solos en Cilicia; hijo de Atenodoro y Letófila. Contemporáneo de Calímaco; trabajó en la corte macedónica de Antígono Gonatas (276-240/39 a. C.), del que se dice que le llamó a su lado; también pudo permanecer algún tiempo en la corte de Antíoco I en Siria. Parece que fue discípulo de Menécrates de Éfeso, Timón de Fliunte y Menedemo de Eretria. Influido por el estoicismo.

OBRAS

1) **Poemas didácticos:** *Fenómenos, Canon, Astrica* (un título en el que podrían estar incluidos *Fenómenos* y *Canon), Iatricá* (también posiblemente el título de una colección). 2) **Poemas no didácticos:** Himno a Pan (aparentemente celebrando la victoria de Antígono sobre los celtas invasores en Lisimaquia en 277), Lamentos fúnebres *(Epicedios),* elegías, epigramas. Ciertas obras menores fueron posiblemente recopiladas bajo

el título *Catalepton*. Testimonios y fragmentos en *SH,* 83-120. Preparó una edición de la *Odisea* y fue supuestamente animado por Antíoco para editar la *Ilíada.*

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** E. Maass, Berlín, 1893 (con *Index verborum);* G. R. Mair, Loeb, 1921 (con Calímaco y Licofrón, trad. A. W. Mair). **Comentarios:** J. H. Voss, Heidelberg, 1824); J. Martin, Florencia, 1956. *Escolios, comentarios antiguos, Vidas, etc.* E. Maass, *Commentariorum in Aratum reliquiae,* Berlín, 1898; J. Martin, *Scholia in Aratum vetera,* Stuttgart, 1974.

ESTUDIOS: E. Maass, *Aratea,* «Philologische Untersuchungen», XII, Berlín, 1892; J. Martin, *Histoire du texte des Phénomènes d'Aratos,* «Études et commentaires», XXII, París, 1956 (ver cap. IV para información de antiguas biografías); W. Ludwig, «Die *Phainomena* Arats als hellenistische Dichtung», *Hermes,* 91, 1963, 425-48; M. Erren, *Die Phainomena des Aratos von Soloi. Untersuchungen zum Sach- und Sinnverständnis,* Wiesbaden, 1967. **Posteridad:** además del material en Maass en *Escolios, supra,* ver V. Buescu, *Cicéron: les Aratea,* París y Bucarest, 1941; D. B. Gain, *The Aratus ascribed to Germanicus Caesar,* Londres, 1976.

ANTÁGORAS DE RODAS

VIDA

Contemporáneo de Arato, como él trabajó en la corte macedónica de Antígono Gonatas (276-240/39 a. C.), del que se dice que le llamó a su lado. Diógenes Laercio (4, 26, y 2, 133) le asocia con los filósofos Crántor y Menedemo, y su epitafio para Crates y Polemón *(Ant. Pal.,* 7, 103) le asocia con la Academia de Atenas (Polemón murió en el 270 ó 266/5; *Ant. Pal.,* 9, 147, fue escrito para la construcción de un puente en 321/20, pero no tiene por qué haber sido escrito en el tiempo de la construcción).

OBRAS

Tebaida, A Eros (obra en hexámetros de longitud desconocida), epigramas.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** Powell, 120-1. **Comentarios:** P. von der Mühll, *M. H.,* 19, 1962, 28-32; Gow-Page, *Hell. Ep.,* II, 29-31.

MENÉCRATES DE ÉFESO

VIDA

Se dice que fue profesor de Arato (Suda, *s. v.* «Aratus»).

OBRAS

Trabajos, sobre agricultura y en por lo menos dos libros (cf. *Et. Magn.*, s. v. ἠθμός): de acuerdo con Varrón, *R. R.*, 1, 1, 9, Menécrates escribió «ut Hesiodus Ascraeus». Una *Melisúrgica* (sobre apicultura) es una suposición de eruditos modernos: Varrón, *R. R.*, 3, 16, 18, y Plinio, *N. H.*, 11, 17, sugieren solamente que Menécrates mencionó abejas en algunos de sus escritos, como escol. sobre Eur., *Res.*, 529, sugieren que mencionó las constelaciones, y estos temas podrían haber sido tratados en unos *Trabajos* hesiódicos.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: H. Diels, *Poetarum philosophorum fragmenta,* Berlín, 1901, 171-2. Ver también *SH,* 542-50.

NICANDRO

VIDA

Natural de Claros en Asia Menor, cerca de Colofón; hijo de Dameo (si el fr. 110 es autobiográfico: la Suda llama a su padre Jenófanes). Antiguas fuentes difieren sobre sus fechas: las *Vidas* de Teócrito, Arato y Licofrón le hacen un contemporáneo de estos poetas, otras *Vidas* de Arato le fechan a finales del s. III, y la *Vida* de Nicandro y la Suda le sitúan en el reino de Átalo III de Pérgamo (138-133).

OBRAS

Alexiphármaka, Theriaká; poemas en hexámetros, perdidos: *Europía* (al menos 9 libs.), *Georgiká* (2 libs.), *Metamorfosis* (5 libs.), *Oitíaka* (al menos 2 libs.), *Prognostiká, Sikelía* (al menos 7 libs.), *Thebaiká* (al menos 3 libs.); poemas elegíacos perdidos: *Cinegética* (o *Thereutiká), Ophiaká;* obras de forma indeterminada: *Aetólica* (al menos 2 libs.), *Cimmerii, Colección de remedios, Kolophoniaká, Jacinto* (?), *Lithica, Melissourgica, Sobre oráculos* (al menos 3 libs.), *Sobre poetas de Colofón;* epigramas. Obras en prosa: *Glosas.*

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: O. Schneider, Leipzig, 1856 (con escolios); *FGrH,* 271-2; A. S. F. Gow y A. F. Scholfield, Cambridge, 1953 (con trad.). *Scolia. Theriaká:* A. Crugnola, «Testi e documenti per lo studio dell'antichità», XXXIV, Milán, 1971. *Alexiphármaka:* M. Geymonat, «Testi e documenti per lo studio dell'antichità», XLVIII, Milán, 1974. Para posibles fragmentos adicionales, ver *SH,* 562-3A.

ESTUDIOS: W. Kroll, *RE,* XVII, 1936, 250-65; H. Schneider, *Vergleichende Untersuchungen zur sprachlichen Struktur der beiden erhaltenen Lehrgedichte des Nikander von Kolophon,* «Klass.-Philol. Studien», XXIV, Wiesbaden, 1962.

NUMENIO

VIDA

Natural de Heraclea. De acuerdo con Ateneo, 1, 5a, fue discípulo del médico Dieuques, de aquí que sea fechable hacia el s. III a. C. (según escol. sobre Nicandro, *Ter.*, 237, Nicandro imitó un verso de Numenio).

OBRAS

Halieutiká (hexámetros), *Theriaká* (hexámetros), *Deipnón* (métrica desconocida). Celso, 5, 18, 35, y 21, 4, se refiere a las prescripciones facultativas de Numenio.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: T. Birt, *De Halieuticis Ovidio falso adscriptis,* Berlín, 1878, 126-30. Ver también escol. sobre Nicandro, *Ter.,* 237, 257 (cf. sobre 519, 637), *SH,* 568-96.

ERATÓSTENES

VIDA

Natural de Cirene, hijo de Aglao. Fechas inciertas, pero según la Suda nació en 276-273 a. C., murió a la edad de 80 años, y fue llamado (desde Atenas) a Alejandría por Tolemeo III Evérgetes (246-221). Sucedió a Apolonio de Rodas en la dirección de la Biblioteca de Alejandría, se dice que fue discípulo de Calímaco, el gramático Lisanias, y el filósofo Aristón de Quíos, y profesor de Aristófanes de Bizancio. Apodos: Beta, Platón el Joven, Pentatleta.

OBRAS

1) **Prosa:** *Arquitectónico* (lexicografía), *Arsínoe, Catasterismos* (astronomía, etc.), *Cronografía* (cronología), *Geográfica, Sobre la medición de la tierra, Vencedores olímpicos, Sobre lo bueno y lo malo, Sobre la Comedia Antigua, Sobre la riqueza y la pobreza, Platónico* (matemáticas), *Escenográfico* (lexicografía), y otros varios tratados. 2) **Poesía:** *Erígone* (elegíacos), *Hermes* (hexámetros).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: G. Bernhardy, *Eratosthenica,* Berlín, 1822; C. Robert, *Eratosthenis Catasterismorum reliquiae,* Berlín, 1878; H. Berger, *Die geographischen Fragmente des Eratosthenes,* Leipzig, 1880; K. Strecker, *De Lycophrone, Euphronio, Eratosthenes comicorum interpretibus,* tesis, Greifswald, 1884; Powell, 58-68; *FGrH,* 241. Fragmento adicional: *Pap. Oxi.,* 3000; ver *SH,* 397-9.

ESTUDIOS: F. Solmsen, «Eratosthenes as Platonist and poet», *T. A. Ph. A.,* 73, 1942, 192-213; *idem,* «Eratosthenes' *Erigone*», *T. A. Ph. A.,* 78, 1947, 252-75; E. P. Wolfer, Pfeiffer, cap. IV, 152-70; G. Dragoni, «Introduzione allo studio della vita e delle opere di Eratosthene», *Physis,* 17, 1975, 41-70.

APOLODORO DE ATENAS

VIDA

De acuerdo con Ps.-Escimno, *Periegesis,* 16-49 (C. Müller, *Geographi Graeci minores,* I, París, 1855, 196 y sigs.), nació en Atenas y discípulo del estoico Diógenes de Babilonia (m. h. 151); durante largo tiempo «estudió con» Aristarco; dedicó su *Crónicas* a Átalo Filadelfo (de Pérgamo), probablemente después de dejar Alejandría cuando Tolemeo VIII exilió a muchos intelectuales. Posiblemente extendió su *Crónicas* en un cuarto libro que se terminó en 120/19 ó 110/9.

OBRAS

1) **Poesía:** *Crónicas* (4 libs. en métrica yámbica). 2) **Prosa:** *Etimologías, Sobre las cortesanas atenienses, Sobre el catálogo de barcos* (12 libs.), *Sobre Epicarmo* (10 libs.), *Sobre los dioses* (24 libs.), *Sobre Sofrón* (al menos 4 libs.). (La *Biblioteca* que se le atribuye es generalmente aceptada como una obra del s. I o II d. C., y no de Apolodoro de Atenas).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: *FGrH,* 244. Fragmentos adicionales: *Pap. Oxi.,* 2260 (ver R. Merkelbach, *Archiv für Papyrusforschung,* 16, 1956, 115 y sigs.); *Pap. Oxi.,* 2426 (?), C. Theodori-

dis, *Glotta,* 50, 1972, 29-34, *Rh. M.,* 122, 1979, 9-17, *P. Köln,* 5604 (ed. L. Koenen y R. Merkelbach en *Collectanea Papyrologica,* I, *Papyrologische Texte und Abhandlungen,* 19, Bonn, 1976, 3-26). *Biblioteca,* trad. de M. R. de Sepúlveda, Madrid, Gredos, 1985.

ESTUDIOS: E. Schwartz, *RE,* I, 1894, 2855-86; F. Jacoby, *Apollodors Chronik,* «Philologische Untersuchungen», XVI, Berlín, 1902; A. A. Mosshammer, «The Apollodoran *Akmai* of Hellanicus and Herodotus», *G. R. B. S.,* 14, 1973, 5-13; *idem,* «Geometrical proportion and the chronological method of Apollodorus», *T. A. Ph., A.,* 106, 1976, 291-306.

DIONISIO, HIJO DE CALIFÓN

VIDA

Identidad conocida únicamente a partir del acróstico en vv. 1-23 de su poema; se le considera generalmente como del siglo I a. C. Su obra está dedicada a un tal Teofrasto.

OBRAS

Descripción de Grecia en trimetros yámbicos (la parte que describe el Peloponeso se ha perdido).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: C. Müller, *Geographi Graeci minores,* I, París, 1855, 238-43.

ALEJANDRO DE ÉFESO

VIDA

Fue orador al tiempo que hombre de Estado, historiador y poeta didáctico. Aparentemente fue contemporáneo de Cicerón, que mandó buscar sus obras en el 59 a. C. y escribió sobre ellas despectivamente *(Att.,* 2, 20, 6, y 22, 7). Apodo: Licno «Lámpara».

OBRAS

Fenómenos (se conservan veintiséis versos en Teón de Esmirna, p. 138 H), y un poema geográfico dividido en tres secciones: Europa, Asia, África (citado varias veces por Esteban de Bizancio y Eustacio sobre Dionisio Periegeta).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: A. Meineke, *Analecta Alexandrina,* Berlín, 1843, epimetrum IX (371-7). Cf. G. Knaack, *RE,* I, 1894, 1448; Powell, 129 (Alejandro Etolo, fr. 20); W. Burkert, *Philologus,* 105, 1961, 32-43; *SH,* 19-39.

ARISTÓFANES DE BIZANCIO

VIDA

Hijo de Apeles, un oficial del ejército. Se dice que estudió cuando era joven con Zenódoto, Calímaco y Macaón, entre otros. Se convirtió en bibliotecario a la edad de 62 años (probablemente sucediendo a Eratóstenes) y murió a la edad de 77 años; parece que una vez planeó dejar Alejandría por Pérgamo, pero que fue encarcelado. Se cuenta de él que en un festival de poesía dejó al descubierto a los plagiarios gracias a su gran erudición y memoria notable (Vitruvio, 7, pref. 5-7).

OBRAS

Publicó a Homero (se dice que opinaba que la *Od.*, XXII, 296, era el final del poema), Hesíodo, Alceo, Anacreonte, Píndaro, y posiblemente otros poetas líricos; su obra sobre colometría formó la base de todos los trabajos métricos posteriores hasta el siglo XIX. Escribió sobre drama, incluyendo a Aristófanes y Menandro (al que admiraba en segundo lugar tras Homero: *IG,* XIV, 1183c); recopiló introducciones importantes *(Hipótesis),* muchas de las cuales se conservan. Compuso el *Lexeis,* una obra lexicográfica de muy amplio espectro. Las monografías incluyen: *Sobre las cortesanas atenienses, Sobre máscaras, Proverbios métricos, Proverbios no métricos, Sobre los animales.*

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: A. Nauck, *Aristophanis Byzantini grammatici Alexandrini fragmenta,* Halle, 1848. *Lexeis:* E. Miller, *Mélanges de littérature grecque,* París, 1868, 427-34; A. Fresenius, *De* λέξεων *Aristophanearum et Suetonianarum excerptis Byzantinis,* Wiesbaden, 1875; L. Cohn, «De Aristophane Byzantino et Suetonio Tranquillo Eustathii auctoribus», *Jahrbücher für class. Philologie,* supl. XII, 1881, 283 y sigs. *Sobre los animales:* S. P. Lambros, *Supplementum Aristotelicum,* I, 1, Berlín, 1885; A. Roselli, *Z. P. E.,* 33, 1979, 13-16. *Hipótesis:* T. O. H. Achelis, *Philologus,* 72, 1913, 414-41, 518-45, y 73, 1914-16, 122-53.

ESTUDIOS: Pfeiffer, cap. V, 171-209; W. J. Slater, *Phoenix,* 30, 1976, 234-41; idem, *C. Q.,* 32, 1982, 336-49.

ARISTARCO

VIDA

Hijo de Aristarco, nació en Samotracia, pero adoptó la ciudadanía alejandrina. Discípulo de Aristófanes, vivió durante el reinado de Tolemeo Filométor (180-145 a. C.),

de cuyos hijos y hermano fue preceptor. Se dice que tuvo cerca de cuarenta discípulos, entre los cuales estaban Mosco, Amonio, Apolodoro de Atenas, Dionisio de Tracia y Aristónico. Se convirtió en bibliotecario tras Apolonio el Eidógrafo (que sucedió a Aristófanes). Se fue a Chipre, donde murió de hidropesía, a los 72 años. En generaciones posteriores su nombre fue tomado como bandera de la crítica aguda (Panecio *ap.* Aten., 14, 634c, Cic., *Att.*, 1, 14, 3, Hor., *A. P.*, 450).

OBRAS

Se dice que recopiló más de 800 comentarios. Estaba particularmente interesado en la interpretación de Homero, intentando establecer la práctica y el uso homéricos; trabajó también con obras de Hesíodo, Alcmán, Alceo, Anacreonte, Píndaro, Baquílides, los dramaturgos (según Dionisio de Tracia podía citar de memoria toda la tragedia: *Grammatici Graeci,* I, 3, 160, 32-4) y Heródoto.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: K. Lehrs, *De Aristarchi studiis Homericis,* 1.ª ed., 1833, 3.ª ed. rev. A. Ludwich, Leipzig, 1882; A. Ludwich, *Aristarchs homerische Textkritik,* Leipzig, 1884-5.

ESTUDIOS: L. Cohn, *RE,* II, 1895, 862-73; A. Römer, *Aristarchs Athetesen und die Homerkritik,* Leipzig y Berlín, 1912; idem (ed. E. Belzner), *Die Homerexegese Aristarchs in ihren Grundzügen dargestellt,* «Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums», XIII, Paderborn, 1924; H. Erbse, «Über Aristarchs Iliasausgaben», *Hermes,* 87, 1959, 275-303; M. van der Valk, *Researches in the text and scholia of the Iliad,* II, Leiden, 1964, 84 y sigs.; Pfeiffer, cap. VI, 210-33; H. Erbse, «Zur normativen Grammatik der Alexandriner», *Glotta,* 58, 1980, 236-58.

RIANO

VIDA

Natural de Creta (Bene o Cerea); se dice que fue esclavo (vigilante de un gimnasio) antes de recibir educación y convertirse en un erudito. Fue contemporáneo de Eratóstenes. Los fragmentos conservados de su poesía demuestran que estuvo muy influido por Calímaco.

OBRAS

Épica: mitológicas: *Heracleia* (4 libs., sobre Heracles); históricas: *Achaiká* (al menos 4 libs.), *Eliaká* (al menos 3 libs.), *Messeniká* (al menos 6 libs.). Epigramas. Publicó la *Ilíada* y la *Odisea.*

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** J. la Roche, *Die homerische Textkritik im Altertum,* Leipzig, 1866, 43-9; Powell, 9-21; *FGrH,* 265. Fragmentos adicionales: *Pap. Oxi.*, 2463, 2522, 2883; ver. *SH,* 715-16. **Comentarios:** Gow-Page, *Hell. Ep.*, II, 503-8.

ESTUDIOS: A. Meineke, *Analecta Alexandrina,* Berlín, 1843, 171-212; C. Mayhoff, *De Rhiani Cretensis studiis Homericis,* Leipzig, 1870; W. Aly, *RE,* I A, 1914, 781-90.

EUFORIÓN

VIDA

Natural de Calcis de Eubea, hijo de Polimnesto. Estudió con los filósofos Pritanis y Lacides (cabeza de la Academia, 241/40-216/15 a. C.) y el poeta Arquébulo de Tera. Se dice que fue favorecido por Nicia, mujer de Alejandro, gobernador de Eubea, y luego transferido a la corte de Antíoco el Grande (224/3-188/7) en Siria, donde se convirtió en jefe de la Biblioteca. Enterrado en Apamea o en Antioquía. (La Suda cita el 275 como año de su nacimiento.)

OBRAS

1) **Poesía:** Hexámetros: *Alejandro, Anio, Apolodoro, Artemidoro, Quilíades, Cletor, Crane, Imprecaciones* (también titulada *El ladrón de copas), Demóstenes, Dioniso, Dioniso bostezando, Hesíodo, Hipomedonte el Mayor, Histia, Jacinto, Ínaco, Lamento por Protágoras, Mopsopia, Filoctetes, Polícares, Respuesta a Teodóridas, Xenio;* epigramas. 2) **Prosa:** *Comentarios históricos, Léxico de Hipócrates* (6 libs.), *Sobre los Alévadas, Sobre los juegos ístmicos, Sobre los poetas líricos.*

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** F. Scheidweiler, tesis, Bonn, 1908; Powell, 28-58; D. L. Page, *Select papyri,* III, *Literary papyri,* Loeb, 1942, 488-98; R. J. D. Carden, «P. Schubart 7», *B. I. C. S.*, 16, 1969, 29-37; L. A. de Cuenca, Madrid, 1976; *SH,* 413-54. **Comentarios:** Gow-Page, *Hell. Ep.*, II, 284-6; B. A. van Groningen, Amsterdam, 1977, cf. H. Lloyd-Jones, *C. R.*, 29, 1979, 14-17.

ESTUDIOS: A. Meineke, *Analecta Alexandrina,* Berlín, 1843, 1-168; K. Latte, «Der Thrax des Euphorion», *Philologus,* 90, 1935, 129-55 = *Kleine Schriften,* Munich, 1968, 562-84; B. A. van Groningen, «La poésie verbale grecque», *Mededeelingen d. kon. Nederl. Akad. van Wetensch. Afd. Letterk.*, 16, 4, Amsterdam, 1953, 189-217.

MOSCO

VIDA

Natural de Siracusa, Sicilia. Erudito y poeta; conocido o discípulo (γνώριμος) de Aristarco (luego pertenece al s. II a. C.). Dice la Suda que es «el segundo poeta (bucólico) después de Teócrito».

OBRAS

Bucólicas, Eros el esclavo desertor, Europa; epigrama. No se conoce nada sobre obra en prosa. El *Epitafio de Bión* y *Mégara* le fueron incorrectamente atribuidos por Fulvio Orsini en el s. XVI.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** A. S. F. Gow, *Bucolici Graeci,* OCT, 1952. **Comentarios:** W. Bühler, *Die Europa des Moschos, Hermes,* Einzelschriften, XIII, 1960; Gow-Page, *Hell. Ep.,* II, 416-17. *Epitafio de Bión:* V. Mumprecht, tesis, Berna, Zurich, 1964.

ESTUDIOS: **Posteridad:** L. Raminella Marzo, «Mosco attraverso i secoli», *Maia,* 2, 1949, 14-29.

BIÓN DE ESMIRNA

VIDA

Natural de Flosa, cerca de Esmirna. Llamado por la Suda, *s. v.* «Teócrito», tercero y último poeta bucólico. El *Epitafio de Bión* anónimo (anteriormente atribuido a Mosco) habla de que Bión fue envenenado (vv. 109-12), pero esto podría ser imaginería hiperbólica.

OBRAS

Bucólica (aparentemente una colección de obras: se conservan fragmentos que tratan fundamentalmente de Eros y erótica, pero incluyen obras sobre Jacinto y Polifemo), *Epitafio por Adonis* (transmitido anónimamente pero atribuido a Bión a partir del Pseudo-Mosco *Epitafio de Bión).* El *Epitalamio por Aquiles y Deidamia* fue incorrectamente atribuido a Mosco por Fulvio Orsini; ver *Obras* en apartado anterior sobre Mosco.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: A. S. F. Gow, *Bucolici Graeci*, OCT, 1952.

ESTUDIOS: U. von Wilamowitz-Moellendorff, «Adonis», *Reden und Vorträge*, I, Berlín, 1925, 292-305; M. Fantuzzi, «Bionis Adonis Epitaphium: contesto culturale e tipologia testuale», *Philologus*, 125, 1981, 95-108. **Posteridad:** I. Cazzaniga, «La tradizione poetica ellenistica nella favola Ovidiana di Giacinto», *P. P.*, 13, 1958, 149-65.

HERODAS

VIDA

Los datos externos no cuentan nada sobre la vida de Herodas. Los internos sugieren que escribió en la primera mitad del s. III a. C., y *Mim.*, 1, 23-5, en elogio de Egipto y Tolemeo, indica una unión con Alejandría. Nada se puede deducir de los escenarios de *Mim.* 1 (Cos) y *Mim.* 6 y 7 (Jonia). Sobre su nombre, ver Lesky, 747, n. 3.

OBRAS

Mimiambos (ocho más o menos completos; fragmentos cortos de al menos otros tres).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: R. Meister, *Abhandlungen der kgl. sächs. Ges der Wiss. XXX* phil.-hist. Klasse, 13, Leipzig, 1893; W. Headlam y A. D. Knox, Cambridge, 1922 (con trad.); A. D. Knox, Loeb, 1929 (con los *Caracteres* de Teofrasto, trad. J. M. Edmonds); I. C. Cunningham, Oxford, 1971.

ESTUDIOS: O. Crusius, *Untersuchungen zu den Mimiamben des Herondas*, Leipzig, 1892; V. Schmidt, *Sprachliche Untersuchungen zu Herondas*, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, I, Berlín, 1968. Trad. esp.: *Mimiambos. Fragmentos mímicos.* Partenio de Nicea: *Sufrimientos de amor*, trad. de J. L. Navarro y A. Melero, Madrid, Gredos, 1981.

FÉNIX DE COLOFÓN

VIDA

Sólo hay información de que escribió un lamento por Colofón tras ser saqueada por Lisímaco y sus habitantes trasladados a Éfeso (287-281 a. C.: Paus., 1, 9, 7).

OBRAS

Poemas (al menos 2 libs.) en coliámbicos sobre temas éticos y *Koronistai,* «Cantores del canto del gallo», un poema en la misma métrica basado en una clase tradicional de canción mendicante.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: Powell, 231-6; A. D. Knox, Loeb, 1929 (con los *Caracteres* de Teofrasto, trad. J. M. Edmonds); Diehl, III, 3.ª ed., 1952, 124-30.

ESTUDIOS: G. A. Gerhard, *Phoinix von Kolophon,* Leipzig, 1909; Powell-Barber, 1921, 12-16; G. Wills, «Phoenix of Colophon's ΚΟΡΩΝΙΣΜΑ», *C. Q.*, 20, 1970, 112-18.

CÉRCIDAS

VIDA

Nació en Megalópolis, aparentemente de una familia acaudalada. Hacia el 226 fue enviado por Arato de Sición para negociar con Antígono Dosón. Capitaneó mil hombres de Megalópolis antes de la batalla de Selasia en 222. Tuvo gran reputación como «excelente» legislador.

OBRAS

Meliambos: poemas en yámbicos corales sobre temas cínicos. Fragmentos de papiros publicados por primera vez por A. S. Hunt en *Pap. Oxi.* 8, 1911, 1082, 20-59. Se conservan otros fragmentos cortos, incluido un verso coliámbico citado por Ateneo (12, 554d) de los *Yambos* de Cércidas. Es posible, pero no probado, que ciertos fragmentos de papiros de coliambos deban ser atribuidos a Cércidas; ver A. D. Knox, *The first Greek anthologist,* Cambridge, 1923; Powell, 213-19.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: Powell, 201-19; A. D. Knox, Loeb, 1929 (con los *Caracteres* de Teofrasto, trad. J. M. Edmonds); Diehl, III, 3.ª ed., 1952, 141-52.

ESTUDIOS: G. A. Gerhard, *Phoinix von Kolophon,* Leipzig, 1909; idem, *RE,* XI, 1, 1921, 294-308; Powell-Barber, 1921, 2-12; D. R. Dudley, *A history of Cynicism,* Londres, 1937, 74-84; M. Gigante, *Ricerche filodemee,* Nápoles, 1969, 122-30.

MACÓN

VIDA

Natural de Sición o Corinto. Estrenó sus comedias en Alejandría, donde disfrutó de una reputación considerable y donde Aristófanes de Bizancio estudió comedia con él. Se dice que fue contemporáneo de Apolodoro de Caristo (primera mitad del s. III a. C.). Según el epitafio de Dioscórides *(Ant. Pal.,* 7, 708) era un anciano cuando murió.

OBRAS

Comedias (incl. *Auge, Ignorancia, La Carta), Chreiái (Anécdotas).*

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: A. S. F. Gow, «Cambridge classical texts and commentaries», I, Cambridge, 1965.

TIRANIÓN DE AMISO

VIDA

Natural de Amiso en el Ponto; hijo de Epicrátides y Lindia (de Alejandría). Originalmente llamado Teofrasto, pero con el nombre cambiado por su profesor Hestieo por su trato opresivo hacia sus iguales. Discípulo de Dionisio de Tracia. Capturado por Lúculo en la tercera Guerra Mitridática en el Ponto (71 a. C.) y llevado a Roma, donde fue puesto en libertad. Aquí se convirtió en rico e importante y amigo de César, Ático y Cicerón, que le apreció particularmente y le animó para trabajar en su biblioteca; reunió una formidable biblioteca. Ayudó a la restauración y ordenación de la biblioteca de Teofrasto (incl. obras de Aristóteles) que había caído en la negligencia tras el saqueo de ésta por Sila en 84. Murió anciano en el 26/5 a. C.

OBRAS

La mayoría de los títulos se han perdido, al ser confundidos en la Suda en la lista de obras por las de Tiranión el Joven. Escribió *Sobre la métrica anfíbraca* para César, dedicó un libro sobre prosodia y acentos a Ático (antes del 46 a. C.: Cic., *Att.,* 12, 6, 2), escribió sobre Homero y gramática.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: Testimonios en H. Funaioli, *Grammaticae Romanae fragmenta*, Stuttgart, 1907, XV-XVII (n.º 26).

ESTUDIOS: C. Wendel, *RE*, VII A, 1948, 1811-19.

PARTENIO

VIDA

Natural de Nicea, hijo de Heraclides y Eudora. Fue hecho prisionero en la tercera Guerra Mitridática y enviado a Roma, donde fue puesto en libertad y tuvo una fuerte influencia en la poesía romana. Dedicó su *Erotica pathemata* a Cornelio Galo, y se dice que fue maestro de Virgilio (Macr., *Sat.*, 5, 18).

OBRAS

1) **Poesía:** Elegíacos: *Afrodita, Bías, Crinágoras, Delos, Encomio a Arete* (su mujer: en 3 libs.), *Lamento por Arquelais, Lamento por Areté, Leucadias;* métrica desconocida: *Antipe, Eidolofanes, Heracles, Ificlo, Lamento por Auxithemis, Metamorfosis, Propémpticon.* 2) **Prosa:** *Erotica pathemata* (historias de amor).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: A. Meineke, *Analecta Alexandrina*, Berlín, 1843, 255-338; S. Gaselee, Loeb, 1929 (con Longo, trad. G. Thornley, rev. J. M. Edmonds). *Erotica pathemata:* P. Sakolowski en E. Martini, *Mythographi Graeci*, II, Leipzig, 1896. *SH*, 605-66. Véase en «Herodas» traducción española.

ESTUDIOS: R. Pfeiffer, «A fragment of Parthenios' *Arete*», *C. Q.*, 37, 1943, 23-32 = *Ausgewählte Schriften*, Munich, 1960, 133-47; W. V. Clausen, «Callimachus and Roman poetry», *G. R. B. S.*, 5, 1964, 181-96; T. P. Wiseman, *Cinna the poet, and other Roman essays*, Leicester, 1974; N. B. Crowther, «Parthenius and Roman poetry», *Mnemosyne*, 29, 1976, 66-71; R. O. A. M. Lyne, «The neoteric poets», *C. Q.*, 28, 1978, 167-87.

ISILO

VIDA Y OBRAS

Autor de una inscripción conmemorando la instauración de una procesión a Apolo y Asclepio en algún momento de la última parte del siglo IV a. C.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: Powell, 132-6.

ESTUDIOS: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Isyllos von Epidauros,* «Philologische Untersuchungen», IX, Berlín, 1886.

PEANES

TEXTOS: Powell, 136-71.

ESTUDIOS: Powell-Barber, 1921, 41-9, y 1929, 60-1.

MAYISTAS

TEXTOS: Powell, 68-71.

ANTOLOGÍA GRIEGA

Para texto, introducción, comentario y biografías de todos los autores helenísticos por separado en la *Guirnalda* de Meleagro, ver Gow-Page, *Hell. Ep.* Los volúmenes siguientes tratan del resto de la colección hasta el 50 d. C.: Gow-Page, *Guirnalda;* D. L. Page, *Further Greek epigrams,* Cambridge, 1981. Otros textos: W. R. Paton, Loeb, 1916-18; H. Beckby, Munich, 1957-8. Textos de autores desde Arquíloco hasta Meleagro: D. L. Page, *Epigrammata Graeca,* Oxford, 1975.

ESTUDIOS: Además de las obras citadas por Gow y Page, ver: D. H. Garrison, *Mild frenzy: a reading of the Hellenistic love epigram, Hermes,* Einzelschriften, XLI, 1978; S. L. Tarán, *The art of variation in the Hellenistic epigram,* Columbia studies in classical tradition, IX, Leiden, 1979. **Posteridad:** J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800,* Cornell studies in English, XXIII, Nueva York, 1935; idem, *The Greek Anthology in France and in the Latin writers of the Netherlands to the year 1800,* Cornell studies in classical philology, XXVIII, Nueva York, 1946.

FILOSOFÍA POSTARISTOTÉLICA

LA ACADEMIA TARDÍA Y EL PERÍPATO (LICEO)

(Para *Obras generales,* ver págs. 856-57.)

JENÓCRATES

VIDA

Nació hacia el año 396 a. C., hijo de Agatenor, en Calcedonia. Llegó a Atenas joven y se unió a la Academia. Dejó Atenas con Aristóteles tras la muerte de Platón en 347. Sucedió a Espeusipo como jefe de la Academia en 339. Murió el 314 a. C. Fuentes: Diόg. Laerc., 4, 6-15; otras en Heinze en *Textos, infra.*

OBRAS

Setenta y cinco títulos enumerados por Diόg. Laerc., 4, 11-14, pero se conservan muestras extremadamente fragmentarias. Jenócrates escribió mucho sobre lógica y estilo.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: R. Heinze, Leipzig, 1892.

ESTUDIOS: E. Zeller, *Geschichte der griechischen Philosophie,* II, 1, 4.ª ed., Leipzig, 1889, 1010-32; trad. esp. en Buenos Aires, Siglo XX, 1966; H. Cherniss, *The riddle of the early Academy,* Berkeley y Los Ángeles, 1945; P. Merlan, *From Platonism to Neoplatonism,* 2.ª ed., La Haya, 1960; H.-J. Krämer, *Der Ursprung der Geistmetaphysik,* Amsterdam, 1965; J. Dillon, *The Middle Platonists,* Londres, 1977, 22-39.

ANTÍOCO

VIDA

Nació hacia el 125 a. C. en Ascalón. Se unió a la Academia escéptica de Atenas, dirigida por Filón de Larisa, pero después abandonó el escepticismo por el sistema del que proclamó ser el maestro de la antigua Academia. Muy cercano a Lúculo y Cicerón, que escuchó sus conferencias en Atenas. Murió hacia el 68 a. C. Fuentes: Cic., *Acad.,* 1, 13-14, 2, 11-18; otras en Luck en *Textos, infra.*

OBRAS

Dos títulos conocidos, *Sosus* (probablemente el libro sobre el que Cicerón escribió duramente en su *Academica)* y *Criteria (Kanonika).* Frecuentes refs. a Antíoco en Cic., *Fin.,* 4 y 5.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS E INFORMES: G. Luck, *Der Akademiker Antiochus,* Berna y Stuttgart, 1953.

ESTUDIOS: E. Zeller, *Die Philosophie der Griechen,* III, 1, 4.ª ed. rev. E. Wellmann, Leipzig, 1909, 618-30; J. Glucker, *Antiochus and the later Academy,* Göttingen, 1978; J. Dillon, *The Middle Platonists,* Londres, 1977, 52-105.

TEOFRASTO

VIDA

Nació el 372/370 a. C. en Éreso de Lesbos, hijo de Melantes, cuyas sustanciosas propiedades heredó. Originariamente llamado Tírtamo y apodado Teofrasto por Aristóteles por su «estilo divinamente dulce». Probablemente fue miembro de la Academia platónica, pero podría haberse encontrado primero con Aristóteles en Aso. Permaneció un tiempo en Macedonia y quizás también en Egipto y Cirene. Sucedió a Aristóteles como jefe del Perípato en 322 y lo proveyó de edificios que legó a sus sucesores. Supuestamente liberó dos veces a Éreso de los tiranos. Amigo de Demetrio de Falero. Murió en Atenas, 288/286 a. C. Fuentes: Diόg. Laerc., 5, 36-41 (vida; 38 para el nombre), 42-50 (escritos), 51-7 (testamento); Plut., *Adv. Col.,* 1126 y sig. (tiranos).

OBRAS

Más de 220 títulos recogidos por Diόg. Laerc.; los siguientes se conservan en forma completa o extensa: *Conocimientos botánicos* (9 libs.), *Sobre los orígenes de las plantas* (6 libs.), *De sensibus, Sobre las rocas, Sobre el fuego, Sobre los olores, Sobre los vientos, Sobre los signos del tiempo, Sobre la fatiga, Sobre el vértigo, Sobre la transpiración, Metafísica, Caracteres.* Las principales obras fragmentarias son *Sobre la piedad, Sobre el estilo, Doctrinas de filósofos naturales* y *Leyes. Sobre los colores,* atribuida a Aristóteles, podría ser de Teofrasto; ver H. B. Gottschalk, *Hermes,* 92, 1964, 59-85.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver O. Regenbogen, *RE,* supl. VII, 1940, 1354-1562.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** 1) Completos. J. G. Schneider, Leipzig, 1818-21; F. Wimmer, Leipzig, 1854-62 (con colección incompleta de fragmentos y trad. latina). 2) Obras sueltas. *Conocimientos botánicos, Sobre los olores, Sobre los signos del tiempo:* A. F. Hort, Loeb, 1916. *Sobre los orígenes de las plantas:* B. Einarson y G. K. K. Link, Loeb, 1976. *Sobre el fuego:* A. Gercke, Greifswald, 1896. *Caracteres:* H. Diels, OCT, 1910; J. M. Edmonds, Loeb, 1929. *Doctrinas de filósofos naturales:* H. Diels, *Doxographi Graeci,* Berlín, 1879, 473-527. **Comentarios:** *De sensibus:* G. M. Stratton, *Theophrastus and the Greek physiological psychology before Aristotle,* Londres, 1917 (con trad.). *Sobre las rocas:* E. R. Caley y J. F. C. Richards, Columbus, Ohio, 1956

(con trad.); D. E. Eichholz, Oxford, 1965. *Sobre el fuego:* V. Coutant, Assen, 1971 (con trad.). *Sobre los vientos:* V. Coutant y V. L. Eichenlaub, Notre Dame, Indiana, 1975 (con trad.). *Metafísica:* W. D. Ross y F. H. Fobes, Oxford, 1929 (con trad.). *Caracteres:* R. G. Ussher, Londres, 1960; P. Steinmetz, 3 vols., Munich, 1960-2; W. Anderson, Ohio, 1970 (con trad.). *Sobre la piedad:* W. Poetscher, Leiden, 1964 (con trad. al alemán). *Sobre el estilo:* A. Meyer, Leipzig, 1910. *Leyes:* H. Hager, *Journal of Philology,* 6, 1876, 1-27. Una edición completa de todos los fragmentos se está preparando por el «Project Theophrastus» bajo la dirección de W. W. Fortenbaugh (Rutgers University, New Brunswick, EE. UU.).

TRADUCCIONES: *Caracteres:* P. Vellacott, 2.ª ed., Harmondsworth, 1973. *Caracteres,* Madrid, Gredos, 1988.

ESTUDIOS: 1) **Teoría literaria:** J. Stroux, *De Theophrasti virtutibus dicendi,* Leipzig, 1912; G. M. A. Grube, «Theophrastus as a literary critic», *T. A. Ph. A.,* 83, 1952, 172-83; *idem,* «Thrasymachus, Theophrastus and Dionysius of Halicarnassus», *A. J. Ph.,* 73, 1952, 251-67; G. Kennedy, «Theophrastus and stylistic distinctions», *H. S. C. Ph.,* 62, 1957, 93-104; A. Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron,* París, 1960; G. Kennedy, *The art of persuasion in Greece,* Princeton, 1963, 273-84; G. M. A. Grube, *The Greek and Roman critics,* Londres, 1965, 103-9. 2) **Otros temas específicos:** I. M. Bochenski, *La logique de Théophraste,* Friburgo, 1947; J. B. McDiarmid, «Theophrastus on the Presocratic Causes», *H. S. C. Ph.,* 61, 1953, 85-156; G. Senn, *Die Pflanzenkunde des Theophrast von Eresos, seine Schrift über die Unterscheidungsmerkmale der Pflanzen und seine Kunstprose,* ed. O. Gigon, Basilea, 1956; A. E. Raubitschek, «Theophrastus on ostracism», *C. & M.,* 19, 1958, 77-109; P. Steinmetz, «Menander und Theophrast», *Rh. M.,* 103, 1960, 185-91; idem, *Die Physik des Theophrastos von Eresos,* Berlín, 1964; K. Gaiser, «Menander und der Peripatos», *A. & A.,* 13, 1967, 8-40; (ed.) I. Düring, *Naturphilosophie bei Aristoteles und Theophrast,* Heidelberg, 1969; C. B. Schmitt, «Theophrastus in the Middle Ages», *Viator,* 2, 1971, 251-70; H. B. Gottschalk, «Notes on the wills of the Peripatetic Scholars», *Hermes,* 100, 1972, 314-42; A. Graeser, *Die logischen Fragmente des Theophrast,* Berlín, 1973. 3) **Tradición manuscrita:** J. B. McDiarmid, *A. G. Ph.,* 44, 1962, 1-32 *(Sobre los sentidos);* N. G. Wilson, *Scriptorium,* 16, 1962, 96-102; W. Burnikel, *Textgeschichtliche Untersuchungen zu neun Opuscula Theophrasts,* Wiesbaden, 1974; B. Einarson, *C. Ph.,* 71, 1976, 67-76 *(Conocimientos botánicos).* 4) **Crítica literaria antigua:** Cic., *Or.,* 62; Quint., 10, 1, 83; Sén., *N. Q.,* 6, 13.

ARISTÓXENO

VIDA

Nació hacia el 370 a. C. en Tarento, hijo de Espintaro, un músico. En Atenas fue primero discípulo de Jenófilo, un pitagórico, y más tarde socio de Aristóteles. La Suda informa de que esperaba suceder a Aristóteles como jefe del Perípato. Murió en fecha desconocida después del 322 a. C. Fuentes: la Suda; Cic., *Tusc.,* 1, 18, 41, *Att.,* 13, 32; Apolonio, *Hist. mirab.,* 49.

OBRAS

453 obras acreditadas por la Suda, muchas sobre música, tema por el cual Aristóxeno es conocido fundamentalmente. La obra principal que se conserva, *Elementos de harmonía* en tres libros, que son probablemente secciones incompletas de dos tratados independientes combinados y abreviados en la Antigüedad. El lib. 2 de *Elementos de ritmo* se conserva en parte. Los títulos de las obras perdidas incluyen: *Vidas* (por ej. Pitágoras y Sócrates), *Máximas pitagóricas, Leyes de educación, Leyes de política, Memorias históricas.*

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: *Harmonía* y *Ritmo:* R. Westphal, 2 vols., Leipzig, 1883-93 (reed. Hildesheim, 1965). *Harmonía:* H. S. Macran, Oxford, 1902 (con trad.); R. da Rios, Roma, 1954. *Fragmentos:* F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles,* II, *Aristoxenos,* 2.ª ed., Basilea, 1967.

ESTUDIOS: E. Zeller, *Die Philosophie der Griechen,* II, 2, 3.ª ed., Leipzig, 1879, 881-9; L. Laloy, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité,* París, 1904; F. Wehrli, *RE,* supl. XI, 1968, 336-43; A. Momigliano, *The development of Greek biography,* Cambridge, Mass., 1971, 73-89; A. Barker, «Music and perception. A study in Aristoxenus», *J. H. S.,* 98, 1978, 9-16.

ESTRATÓN

VIDA

Nació hacia el 328 a. C. en Lámpsaco, hijo de Arcesilao. Antes de suceder a Teofrasto como jefe del Perípato, 288/285, enseñó a Tolemeo Filadelfo en Alejandría. Dirigió el Perípato durante dieciocho años. Murió hacia 270/267 a. C. Fuentes: Dióg. Laerc., 5, 58 (vida), 59-60 (escritos), 61-4 (testamento); Suda; Cic., *Acad.,* 1, 34.

OBRAS

Cuarenta y seis títulos enumerados por Diόg. Laerc.; ninguna de esas obras se conserva. El renombre de Estratón se debe fundamentalmente a su física, la parte de su obra mejor representada en los fragmentos conservados. Podría ser el autor de la obra *Sobre los objetos audibles,* transmitida en el corpus aristotélico; ver H. B. Gottschalk, *Hermes,* 96, 1968, 435-60.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles,* V, *Straton von Lampsakos,* 2.ª ed., Basilea, 1969; H. B. Gottschalk, «Strato of Lampsacus: some texts», *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society,* Lit. and Hist. Section, 11, 6, 1965, 95-182.

ESTUDIOS: E. Zeller, *Die Philosophie der Griechen,* II, 2, 3.ª ed., Leipzig, 1879, 897-921; W. Capelle, «Straton der Physiker», *RE,* IV A, 1932, 278-315; M. Gatzemeier, *Die Naturphilosophie des Straton von Lampsakos. Zur Geschichte des Problems der Bewegung des frühen Peripatos,* Meisenheim am Glan, 1970.

DEMETRIO DE FALERO

(Ver págs. 862-63.)

PRAXÍFANES

VIDA

Más o menos contemporáneo de Teofrasto, nació en Mitilene y se unió al Perípato en Atenas. Más tarde trabajó en Rodas. Fundamentalmente conocido por su obra sobre literatura y gramática. Fuentes: Estrabón, 14, p. 655 C; *CIG,* XI, 4, 613.

OBRAS

Se conservan pocos restos. Escribió una obra sobre la amistad (algunos frs. en *P. Herc.,* 1027), *Sobre los poetas* (diálogo entre Platón e Isócrates; Dióg. Laerc., 3, 8), *Sobre poemas* y *Sobre historia.* Calímaco escribió un libro *Contra Praxífanes* (fr. 460 Pfeiffer).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles,* IX, *Phainias von Eresos. Chamaileon. Praxiphanes,* 2.ª ed., Basilea, 1969.

ESTUDIOS: C. O. Brink, «Callimachus and Aristotle: an inquiry into Callimachus' Πρὸς Πραξιφάνην», *C. Q.,* 40, 1946, 11-26; W. Aly, *RE,* XXII, 2, 1954, 1769-84; Pfeiffer, 135-6.

EPICURO Y FILODEMO

(Para *Obras generales,* ver págs. 856-57.)

EPICURO

VIDA

Nació el 341 a. C. en Samos, hijo de Neocles, un maestro de escuela y ciudadano ateniense. Pasó los años 323-321 en el servicio obligatorio militar y civil. Aprendió el atomismo democriteano de Nausífanes de Teos, y estableció sus propios círculos filosóficos en Mitilene y Lámpsaco. Volvió a Atenas en 307/6 y compró una casa con jardín, que se convirtió tanto en su hogar como en el centro de su escuela de filosofía. Legó esta propiedad a su sucesor Hermarco. Murió en Atenas, 271 a. C. Fuentes: Dióg. Laerc., 10, 1-28; Suda; Epicuro, *Carta a Heródoto,* 35-7, *Carta a Pitocles,* 84-5, fragmentos de *Cartas* (40-133 Arrighetti); Plut., *Mor.,* 1086c-1107c *(Ese Epicuro hace imposible una vida agradable);* Sext. Emp., *Adv. math.,* 1, 3-4.

OBRAS

1) Completas: *Cartas a Heródoto, Pitocles* y *Meneceo* (sobre la autenticidad de *Pit.,* ver Arrighetti en *Comentarios, infra,* con bibl.), recopiladas en Dióg. Laerc., 10, 35-135. Cuarenta *Dogmas fundamentales (Kyriai doxai),* cortos aforismos recopilados por Dióg. Laerc., 10, 139-54. Ochenta y un *Aforismos* más (incl. trece de los conocidos *Dogmas fundamentales* y algunos dichos atribuidos a los seguidores de Epicuro, transmitidos en el MS Vaticano del s. XIV *(Gnomologium Vaticanum).* 2) **Fragmentarias:** Sobre los papiros de Herculano, partes de *Sobre la naturaleza* (originariamente 37 libs.); libs. 2, 11-12, 14-15, 28, 32, 35, y algunas partes de libros de número desconocido. Las mejor conservadas son las partes del 11 (cosmología), 14 (polémica contra la teoría de los elementos de Platón), 28 (lenguaje y epistemología), y Arrighetti, 34 (causas del comportamiento humano). Se conservan muchos fragmentos de otras obras; títulos de obras seguras, en Dióg. Laerc., 10, 26-8.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver P. de Lacy, *C. W.,* 48, 1954/5, 169-77 (para 1937-54); W. Schmid, *RAC,* V, 1961, 681-819; H. Steckel, *RE,* supl. XI, 1968, 579-652; Rist, 1972, en *Estudios* (1), *infra,* 177-82.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** H. Usener, Leipzig, 1887 (reed. Stuttgart, 1966, con una gran selección de fuentes secundarias, pero excluyendo fragmentos de los papi-

ros de Herculano). *Cartas* y *Dogmas fundamentales:* P. von der Mühll, BT, 1922; H. S. Long, *Diogenis Laertii Vitae philosophorum,* II, OCT, 1964. **Comentarios** (todos con trad.): C. Bailey, Oxford, 1926 (excl. papiros); E. Bignone, Bari, 1930; G. Arrighetti, 2.ª ed., Turín, 1973 (incls. fundamentalmente los frs. publicados antes del Herculano); C. Diano, Florencia, 1974 (incl. com. pero no trad. de escritos éticos, com. y trad. de fragmentos de *Cartas* conservados en la Πραγματεῖαι de Filodemo). *Carta a Heródoto:* J. y M. Bollack, H. Wismann, París, 1971. *Carta a Meneceo* y *Dogmas fundamentales:* J. Bollack, París, 1975. *Carta a Pitocles:* J. Bollack y A. Laks, Lille, 1978. *Vida* en Dióg. Laerc., 10, 1-34; A. Laks, *Cahiers de Philologie,* I, Lille, 1976, 1-118. *Fragmentos:* A. Vogliano, *Epicuri et Epicureorum scripta in Herculanensibus papyris servata,* Berlín, 1928; W. Schmid, *Ethica Epicurea. Pap. Herc. 1251,* Leipzig, 1939; G. Arrighetti, «Il libro 'Sul tempo' (PHerc. 1413)», *Cron. Erc.,* 2, 1972, 5-46; D. Sedley, «Epicurus On nature book XXVIII», *Cron. Erc.,* 3, 1973, 5-83; (sobre el lib. 15) C. Millot, *Cron. Erc.,* 7, 1979, 9-39. C. García Gual y E. Acosta, *Epicuro. Ética,* texto bilingüe, Barcelona, Montesinos, 1984.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** C. Bailey, *The Greek Atomists and Epicurus,* Oxford, 1928; N. W. De Witt, *Epicurus and his philosophy,* Minneapolis, 1954; J. M. Rist, *Epicurus. An introduction,* Cambridge, 1972; A. A. Long, *Hellenistic philosophy,* Londres, 1974, 14-74. Emilio Lledó, *El epicureísmo,* Barcelona, Barral, 1974. 2) **Más especializados** (para información crítica de obra reciente y colección de papeles sobre gran cantidad de aspectos del epicureísmo, ver *Actes du VIIIe Congrès Association Guillaume Budé,* París, 1969); H. Widmann, *Beiträge zur Syntax Epikurs,* Stuttgart y Berlín, 1935; E. Bignone, *L'Aristotele perduto e la formazione filosofica di Epicuro,* 2 vols., Florencia, 1936; P. de Lacy, «The Epicurean analysis of language», *A. J. Ph.,* 60, 1939, 85-92; A. J. Festugière, *Epicurus and his gods,* trad. C. W. Chilton, Oxford, 1955; C. Brescia, *Ricerche sulla lingua e sullo stilo di Epicuro,* 2.ª ed., Nápoles, 1962; D. J. Furley, *Two studies in the Greek Atomists,* Princeton, 1967; A. A. Long, «Aisthesis, prolepsis and linguistic theory in Epicurus», *B. I. C. S.,* 18, 1971, 114-33; G. Arrighetti, «L'opera 'Sulla natura' di Epicuro», *Cron. Erc.,* 1, 1971, 90-111, y 5, 1975, 39-51; D. Sedley, «The structure of Epicurus' On nature», *Cron. Erc.,* 4, 1974, 89-92; *idem,* «Epicurus and the mathematicians of Cyzicus», *Cron. Erc.,* 6, 1976, 23-54; (eds.) J. Bollack y A. Laks, *Études sur l'Épicurisme antique, Cahiers de Philologie,* I, Lille, 1976; M. Gigante, *Scetticismo e Epicureismo,* Nápoles, 1981.

ÍNDICE: H. Usener, *Glossarium Epicureum,* ed. M. Gigante y W. Schmid, Roma, 1977.

DIÓGENES DE ENOANDA

VIDA

Nació hacia el 150/160 d. C. en Enoanda. Es posible que perteneciera a una de las familias dirigentes licias, y sirvió como liciarco. A expensas propias grabó en piedra una gran inscripción, hacia el final de su vida, que recordaba los más importantes principios epicúreos para beneficio de los ciudadanos seguidores suyos; ver *IGR,* III, 500 (*Denkschrift Akad. Wien,* 45, 1897, 41 y sigs.), aunque esto no se refiera ciertamente al Diógenes de la inscripción. Fuentes: frs. 2, ii, vi; 50-3 Chilton.

OBRAS

Recopilación del epicureísmo inscrito en piedra; fragmentos descubiertos por primera vez en 1884.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** C. W. Chilton, BT, 1967. **Comentarios:** J. William, Leipzig, 1907; A. Grilli, Milán, 1960; C. W. Chilton, Londres, 1971 (con trad.). Fragmentos nuevos: M. F. Smith, *A. J. A.*, 74, 1970, 51-62, y 75, 1971, 357-89; *C. Q.*, n. s. 22, 1972, 159-62; *J. H. S.*, 92, 1972, 147-55; *Thirteen new fragments of Diogenes of Oenoanda, Denkschrift Akad. Wien*, 117, 1974; *Hermathena*, 118, 1974, 110-29; *A. S.*, 28, 1978, 39-92, y 29, 1979, 69-89; *Prometheus*, 8, 1982, 193-212; *Cahiers de Philologie*, I, Lille, 1976, 281-318; A. Laks y C. Millot, «Réexamen de quelques fragments de D. sur l'âme, la connaissance et la fortune», *ibid.* 321-57.

FILODEMO

Nació hacia el 110 a. C. en Gádara. Estudió con el epicúreo Zenón de Sidón en Atenas. Llegó a Italia antes del 70 y trabó amistad allí con L. Calpurnio Pisón, que probablemente era el propietario de la villa de Herculano, descubierta en 1750, donde fueron hallados muchos papiros carbonizados. Ésta podría haber sido la casa de Filodemo durante sus últimos años. Junto con el epicúreo Siro, Filodemo fue probablemente conocido de Virgilio y Horacio. Algunos han querido ver simpatías republicanas en su obra. Murió hacia el 40/35 a. C. Fuentes: *Ant. Pal.*, 5, 112, y 11, 34, 41 y 44; W. Crönert, *Kolotes und Menedemos*, Leipzig, 1906, 126-7, 163; Cic., *Pis.*, 68-72; Estrabón, 16, p. 759 C.

OBRAS

1) **Epigramas:** La *Antología Palatina* le atribuye treinta y cinco a Filodemo; la *Antología Planudea* le añade uno más, omitiendo once de la colección *Palatina*. No todos son auténticos; ver Gow-Page, *Garland*, II, 371. 2) **Escritos en prosa:** fragmentos sustanciales de muchas obras filosóficas en los papiros de Herculano; transcritos en *Herculanensium voluminum quae supersunt, Collectio prior*, Nápoles, 1793-1855, y *Collectio altera*, Nápoles, 1862-76. No todos estos textos están disponibles en ediciones modernas. Para listas de obras y bibliografía anterior, ver D. Comparetti y G. de Petra, *La villa ercolanese dei Pisoni e la sua biblioteca*, Turín, 1883; W. Crönert, *Memoria Graeca Herculanensis*, Leipzig, 1903.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: 1) **Epigramas:** Gow-Page, *Garland.* 2) **Fragmentos de escritos en prosa:** *Retórica:* S. Sudhaus, Leipzig, 1892-6. Libs. 1-2: F. Longo Aurrichio, Nápoles, 1977. Lib. 5: M. Ferrario, *Cron. Erc.*, 10, 1980, 55-124. *Contra los sofistas:* F. Sbordone, Nápoles, 1947. *Sobre la ira:* C. Wilke, Leipzig, 1914. *Sobre la conversación:* F. Amoroso, *Cron. Erc.*, 5, 1975, 63-76. *Sobre economía:* C. Jensen, Leipzig, 1906. *Sobre la adulación:* T. Gargiulo, *Cron. Erc.*, 11, 1981, 103-28. *Sobre el discurso libre:* A. Olivieri, Leipzig, 1914. *Sobre los dioses,* libs. 1 y 3: H. Diels, *Abh. Preuss. Akad. Wiss.*, 1915-16, Berlín, 1916-17. *Sobre la música:* J. Kemke, Leipzig, 1884. Lib. 1: G. M. Rispoli en Sbordone, I, *infra,* y *Cron. Ere.*, 4, 1974, 57-87. *Sobre poemas:* (ed.) F. Sbordone, *Ricerche sui papiri ercolanesi,* 2 vols., Nápoles, 1969-76 (con trad. al italiano); J. Heidmann, *Cron. Erc.*, 1, 1971, 90-111. Lib. 2: A. Hausrath, *Jahrb. für class. Philol.*, supl. XVII, Leipzig, 1890. Lib. 5: C. Jensen, Berlín, 1923 (con trad. al alemán). *Sobre (?) la providencia:* M. Ferrario, *Cron. Erc.*, 2, 1972, 67-94. *Sobre los signos:* P. y E. de Lacy, *Philodemus: On methods of inference,* Filadelfia, 1941 (con trad.). *Sobre el buen rey según Homero:* A. Olivieri, Leipzig, 1909. *Sobre los vicios:* C. Jensen, Leipzig, 1911. Otros fragmentos de obras en A. Vogliano, *Epicuri et Epicureorum scripta in Herculanensibus papyris servata,* Berlín, 1928; M. Gigante, *Ricerche filodemee,* Nápoles, 1969.

TRADUCCIONES: *Retórica:* H. M. Hubbell, New Haven, 1920.

ESTUDIOS: 1) **Teoría literaria:** A. Rostagni, *Scritti minori,* I, Turín, 1955, 356-446; C. O. Brink, *Horace on poetry, Prolegomena to the literary Epistles,* Cambridge, 1963, 48-74; G. M. A. Grube, *The Greek and Roman critics,* Londres, 1965, 193-206. 2) **Otros estudios:** R. Philippson, *RE,* XIX, 2, 1938, 2444-82; O. Murray, «Philodemus on the good king according to Homer», *J. R. S.*, 55, 1965, 161-82; A. Henrichs, «Towards a new edition of Philodemus' treatise on poetry», *G. R. B. S.*, 13, 1972, 69-98; *idem,* «Die Kritik der stoischen Theologie in P. Herc. 1428», *Cron. Erc.*, 4, 1974, 5-32; idem, «*De pietate* als mythographische Quelle», *Cron. Erc.*, 5, 1975, 5-38; M. Gigante, «'Philosophia medicans' in Filodemo», *Cron. Erc.*, 5, 1975, 53-62; T. Dorandi, «L'Omero di Filodemo», *Cron. Erc.*, 8, 1978, 38-51.

ÍNDICE: C. J. Vooys y D. A. Krevelen, Purmerand, Amsterdam, 1934-41.

LA ESTOA Y ESCRITORES ESTOICOS

OBRAS GENERALES

(Ver también págs. 856-57.)

No se conserva ningún libro completo de los estoicos que escribieron antes de la era cristiana. Datos sobre los estoicos a partir de Zenón de Citio hasta Boeto de Sidón (s. II a. C.) en *SVF* = H. von Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta,* 4 vols., Leipzig, 1903-24 (reed. Stuttgart, 1964). La obra de los estoicos a partir de este período y más tarde está tratada en las siguientes:

Arnold, E. V., *Roman Stoicism,* Cambridge, 1911.
Edelstein, L., *The meaning of Stoicism,* Cambridge, Mass., 1966.
Elorduy, E., *El estoicismo,* 2 vols., Madrid, Gredos, 1972.
Hicks, R. D., *Stoic and Epicurean,* Nueva York, 1910.
Long, A. A. (ed.), *Problems in Stoicism,* Londres, 1971.
—, *Hellenistic philosophy,* Londres, 1974.
—, *Filosofía helenística,* Madrid, 1976.
Pohlenz, M., *Die Stoa,* 3.ª ed., Göttingen, 1964.
Rist, J. M., *Stoic philosophy,* Cambridge, 1969.
—, (ed.), *The Stoics,* Berkeley y Los Ángeles, 1978.
Sambursky, S., *The physics of the Stoics,* Londres, 1959.
Sandbach, F. H., *The Stoics,* Londres, 1975.
Schofield, M., Burnyeat, M., Barnes, J. (eds.), *Doubt and dogmatism,* Oxford, 1980.
Watson, G., *The Stoic theory of knowledge,* Belfast, 1966.
Zeller, E., *Die Philosophie der Griechen,* III, 1, 4.ª ed. rev. E. Wellmann, Leipzig, 1909.

ZENÓN

VIDA

Nació hacia el año 332 a. C. en Citio de Chipre. Llegó a Atenas, quizás como comerciante como su padre, h. 311. Estudió con filósofos cínicos, de Mégara y platónicos. Comenzó enseñando por cuenta propia en el Pórtico Pintado *(Stoa Poikile)* h. 300. Declinó la oferta de ciudadanía ateniense. Honrado por los atenienses con la corona de oro, lápida e inscripciones grabadas en la Academia y Liceo. Murió hacia 261 a. C. Fuentes: Dióg. Laerc., 7, 1-34 (vida y escritos), 38-160 (filosofía, incluida gran parte de los estoicos posteriores); otras en *SVF,* I, 9-44.

OBRAS

Veinte títulos recopilados en Dióg. Laerc., 7, 4. Se conservan muy pocos fragmentos. Aparte de la filosofía se incluían temas de «estilo», «problemas homéricos», «la lectura de la poesía», y «retórica». Su obra más conocida es la *República,* su primer libro, influido fuertemente por las doctrinas cínicas.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** *SVF,* I, 45-332. **Comentarios:** A. C. Pearson, *The fragments of Zeno and Cleanthes,* Londres, 1891.

ESTUDIOS: (Ver tratamiento de comprensión y bibliografía por K. von Fritz, *RE,* supl. X A, 1972, 83-126.) C. O. Brink, «Theophrastus and Zeno on nature and moral theory», *Phronesis,* 1, 1955, 123-45; H. C. Baldry, «Zeno's ideal state', *J. H. S.,* 79, 1959, 3-15; A. Graeser, *Zenon von Kition, Positionen und Probleme,* Berlín y Nueva York, 1975.

CLEANTES

VIDA

Nació hacia el 332 a. C. en Asos cerca de la antigua Troya. Llegó a Atenas siendo joven y se convirtió en seguidor de Zenón, al que sucedió como jefe de la Estoa hacia 261. Murió el 232 a. C. Fuentes: Diόg. Laerc., 7, 168-76, y otras en *SVF*, I, 464-80.

OBRAS

Cincuenta títulos registrados en Diόg. Laerc., 7, 174-5, sobre todo de temas éticos, pero incluyendo «dos libros de la filosofía natural de Zenón», «cuatro exposiciones de las enseñanzas de Heráclito» y obras sobre lógica. Gran parte de lo que se conserva trata sobre física y teología. Cleantes entremezcló en algunas de sus obras prosa y versos. Los poemas que se conservan son hexámetros o trimetros yámbicos; el más importante es el *Himno a Zeus* (35 hexámetros). Cuatro versos yámbicos (*SVF*, I, 570) son un diálogo entre la Razón y la Pasión.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** *SVF*, I, 483-619. **Comentarios:** A. C. Pearson, *The fragments of Zeno and Cleanthes*, Londres, 1891.

ESTUDIOS: 1) *Himno a Zeus:* E. Neustadt, *Hermes*, 66, 1931, 387-401; G. Zuntz, *H. S. C. Ph.*, 63, 1958, 289-308; M. Marcovich, *Hermes*, 94, 1966, 245-50; M. Dragona-Monachou, *Philosophia*, 1, 1971, 339-78; Meerwaldt, en (2) *infra*. 2) Otros: G. Verbeke, *Kleanthes von Assos*, Bruselas, 1949; J. Meerwaldt, «Cleanthea I», *Mnemosyne*, 4, 1951, 40-69, y «Cleanthea II», *ibid.*, 5, 1952, 1-12; F. Solmsen, *Cleanthes or Posidonius? The basis of Stoic physics*, Amsterdam, 1961; A. A. Long, «Heraclitus and Stoicism», *Philosophia*, 5-6, 1976, 133-56.

CRISIPO

VIDA

Nació hacia el 280 a. C. en Solos en Cilicia. A su llegada a Atenas estudió primero con Arcesilao en la Academia y luego se convirtió en seguidor de Cleantes, al que sucedió como jefe de la Estoa en 232. Murió hacia 206 a. C. Fuentes: Diόg. Laerc., 7, 179-202, y otras en *SVF*, II, 1a-12, 19-34.

OBRAS

161 títulos recopilados en un catálogo incompleto de Diόg. Laerc., 7, 189-202, pero solamente se conservan citas de escritores posteriores y unos pocos papiros muy estropeados. La mayoría de sus títulos conservados se refieren a escritos sobre lógica. Muchos aspectos de la filosofía de Crisipo pueden ser reconstruidos con cierto detalle a partir de las críticas de Plutarco y Galeno.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: *SVF*, II y III, 1-768. No existen ediciones anotadas. J. B. Gould, *The philosophy of Chrysippus*, Leiden, 1970, estudia algunos de los textos.

ESTUDIOS: M. Pohlenz, «Zenon und Chrysipp», *N. G. G.*, phil.-hist. Kl. n. s. 2, 1938, 173-210; E. Bréhier, *Chrysippe et l'ancien stoïcisme*, 2.ª ed., París, 1951; B. Mates, *Stoic logic*, Berkeley y Los Ángeles, 1953; D. Babut, *Plutarque et le stoïcisme*, París, 1969, esp. 32 y sig.; M. Frede, *Die stoische Logik*, Göttingen, 1974.

DIÓGENES DE BABILONIA

VIDA

Nació hacia el 240 a. C. en Seleucia junto a la antigua Babilonia. Conocido como el «Babilonio» en la Antigüedad. Sucedió a Zenón de Tarso como jefe de la Estoa. Visitó Roma en 155 como embajador junto con Carnéades y Critolao. Sus conferencias allí incitaron el interés romano por el estoicismo. Murió hacia 152 a. C. Fuentes en *SVF*, III, 210-12.

OBRAS

Se conservan algunos fragmentos de las siguientes: *Sobre el arte del discurso, Sobre el arte dialéctico, Sobre el principio gobernante del alma, Sobre Atenea, Sobre la adivinación, Sobre el nacimiento noble, Sobre las leyes, Sobre la música, Sobre retórica.* No se conserva una lista completa de los títulos y algunos fragmentos pertenecen a libros sin título. Sus puntos de vista sobre música y retórica son recuperables con cierto detalle a través de los comentarios críticos en los fragmentos de libros de Filodemo que tratan de estos temas; ver A. J. Neubecker, *Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern. Eine Analyse von Philodems Schrift De Musica*, Berlín, 1956.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: *SVF,* III, 212-43.

ESTUDIOS: A. Bonhöffer, «Die Telos Formel des Stoikers Diogenes», *Philologus,* 67, 1908, 582-605; M. Pohlenz, *Die Stoa,* I, 3.ª ed., Göttingen, 1964, 180-90; A. A. Long, «Carneades and the Stoic Telos», *Phronesis,* 12, 1967, 59-90; F. H. Sandbach, *The Stoics,* Londres, 1975, 115-17.

PANECIO

VIDA

Nació hacia el 185 a. C., hijo de Nicágoras, en Rodas. Estudió con Diógenes de Babilonia en Atenas. Elegido por los rodios de Lindos para ser sacerdote de Poseidón Hipios h. 149. Probablemente un poco más tarde llegó a Roma y trabó íntima amistad con Escipión el Africano. Le acompañó en la embajada a Egipto en 140/39, y hasta 129 vivió alternativamente en Roma y Atenas. En este año sucedió a Antípatro de Tarso como jefe de la Estoa. Murió h. 109 a. C. Fuentes: Suda; *Índice Hercul. Estoic.,* cols. 55-77; otras en Van Straaten en *Textos, infra,* 1-32.

OBRAS

No se conserva virtualmente nada de las obras propias de Panecio, pero sus tres libros *Sobre lo apropiado* fueron la principal fuente para *De Officiis* de Cicerón, 1-2 *(Att.,* 16, 11, 4; *Off.,* 3, 7-10). También escribió *Sobre la providencia, Sobre la alegría, Sobre las magistraturas* (Cic., *Leg.,* 3, 13-14), *Sobre las sectas filosóficas, Sobre asuntos concernientes a Sócrates.* No se conserva una lista completa de obras. En el *Índice Hercul. Estoic.,* col. 61, se le define como «fuertemente pro Platón y Aristóteles».

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: M. van Straaten, 3.ª ed., Leiden, 1962.

ESTUDIOS: B. N. Tatakis, *Panétius de Rhodes,* París, 1931; M. van Straaten, *Panétius, sa vie, ses écrits et sa doctrine avec une édition de ses fragments,* Amsterdam, 1946; M. Pohlenz, *RE,* XVIII, 3, 1949, 418-40.

POSIDONIO

VIDA

Nació hacia el 135 a. C., de familia acaudalada en Apamea en el norte de Siria. Discípulo de Panecio en Atenas. Después se asentó en Rodas donde adquirió la condición de ciudadano y ejerció el empleo de *prytanis.* Sirvió como embajador en Roma, 87/6, y durante algún tiempo viajó extensamente por el mundo mediterráneo. Fue visitado en Rodas por Cicerón y Pompeyo. Murió h. 55 a. C. Fuentes: Suda; Cic., *Att.,* 2, 1, 2, y 14, 11, 4, *Tusc.,* 2, 61; Estrabón, 3 p. 175 C, 6 p. 277 C y *(prytanis)* 7, p. 316 C; Plut., *Marius,* 45, 4 (embajada); otras en Ta-72 Edelstein-Kidd.

OBRAS

Conocidos con seguridad treinta títulos (lista completa en Edelstein-Kidd en *Textos, infra,* v-vi); sólo se conservan fragmentos. El material más importante proviene de la *Historia* (52 libs.) y de una obra *Sobre las pasiones* citada y comentada en toda su extensión por Galeno en *Sobre las opiniones de Hipócrates y Platón,* 4 y 5. Los escritos de Posidonio cubrían todos los temas comunes de la filosofía griega y gran parte de su obra científica fue extractada por Estrabón.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: J. Bake, Leiden, 1810; L. Edelstein e I. G. Kidd, vol. I, Cambridge, 1972 (vol. II de comentarios por Kidd de próxima aparición); W. Theiler, Berlín y Nueva York, 1982. Fragmentos históricos en *FGrH,* II, 87.

ESTUDIOS: K. Reinhardt, *Poseidonios,* Munich, 1921; L. Edelstein, «The philosophical system of Posidonius», *A. J. Ph.,* 57, 1936, 286-325; K. Reinhardt, *RE,* XXII, 1, 1953, 558-826; A. D. Nock, «Posidonius», *J. R. S.,* 49, 1959, 1-15; M. Laffranque, *Poseidonius d'Apamée,* París, 1964; H. Strasburger, «Poseidonius on problems of the Roman empire», *J. R. S.,* 55, 1965, 40-53.

EPICTETO

VIDA

Nació hacia el 55 d. C., hijo de una esclava, en Hierápolis de Frigia. Fue propiedad y luego libertado por Epafrodito, secretario y liberto de Nerón. Acudió a las conferencias de Musonio Rufo en Roma y se convirtió en filósofo estoico por cuenta propia. Desterrado, con otros filósofos, por Domiciano alrededor del 92-93, se quedó en Nicó-

polis en Epiro, donde continuó dando conferencias y atrayendo muchos seguidores. Entre éstos se incluye el historiador Arriano, que recogió los discursos que oyó. Murió h. 120 d. C. Fuentes: obras propias, esp. *Dis.*, 1, 7, 32; 1, 19, 19, y 2, 6, 20; Suda; Gel., 2, 18, 10, y (expulsión) 15, 11, 5; Macr., 1, 11, 45; otras en Schenkl en *Textos, infra,* I, xiv-xxiii.

OBRAS

Se conservan cuatro libros de *Discursos* de los publicados por Arriano. El *Manual (Enquiridión)* también se conserva, comprendiendo cincuenta y tres extractos cortos de los *Discursos* seleccionados por Arriano; se conserva un comentario de Simplicio sobre éstos, ed. J. Schweighäuser, Leipzig, 1800.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver W. A. Oldfather, *Contributions towards a bibliography of Epictetus,* Illinois, 1927, ed. suplementaria, con una lista de los manuscritos de Epicteto por W. H. Friedrich y C. U. Faye, Illinois, 1952.)

TEXTOS: H. Schenkl, 2.ª ed., BT, 1916; W. A. Oldfather, Loeb, 1925-8; J. Souilhé, Budé, 1943-65. Textos, trad. y coment. sobre *Dis.,* 3, 22: M. Billerbeck, *Epiktet vom Kynismus,* Leiden, 1978.

TRADUCCIONES: G. Long, Londres, 1877; P. E. Matheson, Oxford, 1916. P. Jordán de Urríes, 4 vols., Madrid, CSIC, 1974.

ESTUDIOS: A. Bonhöffer, *Epiktet und die Stoa,* Stuttgart, 1890; idem, *Die Ethik des Stoikers Epiktet,* Stuttgart, 1894; T. Colardeau, *Étude sur Épictète,* París, 1903; A. Bonhöffer, *Epiktet und des Neue Testament,* Giessen, 1911; F. Millar, «Epictetus and the imperial court», *J. R. S.,* 55, 1965, 140-8; T. Wirth, «Arrians Errinerungen an Epiktet», *M. H.,* 24, 1967, 149-89, 197-216; J. Xenakis, *Epictetus, philosopher-therapist,* La Haya, 1969; P. A. Brunt, «From Epictetus to Arrian», *Athenaeum,* 55, 1977, 19-48; P. A. Stadter, *Arrian of Nicomedia,* Chapel Hill, 1980. A. A. Long, «Epictetus and Marcus Aurelius», en (ed.) J. Luce, *Ancient writers,* Nueva York, 1982, 985-1002.

MARCO AURELIO

VIDA

Nació el 121 d. C., hijo de Anio Vero. Adoptado por Antonino Pío como su sucesor junto a L. Vero. Se convirtió en emperador romano en 161. Invirtió la mayoría de los años 170-180 defendiendo la frontera del Danubio contra las invasiones bárbaras. Recibió enseñanzas de retórica de M. Cornelio Frontón, con el que mantuvo correspondencia durante sus últimos años. Murió en 180 d. C. Fuentes: sus *Cartas* y *Meditaciones;* Dión Casio, libs. 71-2; *Historia Augusta,* 4, 1.

OBRAS

Se conserva una obra auténtica en griego, doce libros (la división está hecha con seguridad durante el s. x; ver Suda) de *Meditaciones* («para sí mismo»). La primera referencia a esto es de Temistio en 364 d. C. *(Or.*, 6, p. 81c). Sobre la transmisión del texto, ver Farquharson en *Comentarios, infra,* I, xiii-lxxiv. Algunas *Cartas* en latín también se conservan en fragmentos de correspondencia de M. Cornelio Frontón descubiertos en Milán en 1815 por el Cardenal Mai.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver Klein, 1971, en *Estudios, infra.)*

TEXTOS Y COMENTARIOS: Textos: *Meditaciones:* H. Schenkl, BT, 1913; C. R. Haines, Loeb, 1916; A. L. Trannoy, 2.ª ed., con prefacio de A. Puech, Budé, 1953; W. Theiler, Zurich, 1951 (con trad. al alemán). *Cartas:* C. R. Haines, Loeb, 1919-20. Comentarios: *Meditaciones:* A. S. L. Farquharson, 2 vols., Oxford, 1944 (con trad.).

TRADUCCIONES: *Meditaciones:* G. M. A. Grube, Indianápolis y Nueva York, 1963; M. Staniforth, Baltimore, 1964. *Meditaciones,* trad. y notas de R. Bach, Madrid, Gredos, 1977.

ESTUDIOS: G. C. Thomes, *Per la critica di Marco Aurelio,* Turín, 1955; A. Birley, *Marcus Aurelius,* Londres, 1966; (ed.) R. Klein, *Marc Aurel,* «Wege der Forschung», DL, Darmstadt, 1971; P. A. Brunt, «Marcus Aurelius in his *Meditations*», *J. R. S.*, 64, 1974, 1-20; A. A. Long, «Epictetus and Marcus Aurelius», en (ed.) J. Luce, *Ancient writers,* Nueva York, 1982, 985-1002.

ESCÉPTICOS, CÍNICOS Y OTROS FILÓSOFOS POSTARISTOTÉLICOS

(Para *Obras generales,* ver págs. 856-57.)

SEXTO EMPÍRICO

VIDA

Probablemente nació en la segunda mitad del s. II d. C. (pero F. Kudlien, *Rh. M.*, 106, 1963, 251-4, sugiere una fecha anterior), quizás en Queronea. Discípulo de un tal Heródoto, que podría ser un médico que vivió en Roma (Gal., 13, 788, 801, y 8, 751 Kühn), donde Sexto mismo pudo vivir durante un tiempo. Aunque físico sin ninguna duda *(Pir.*, 2, 238, *Adv. math.*, 1, 260), su carácter de miembro de la escuela «empírica» de médicos depende de datos externos (Dióg. Laerc., 9, 117; Gal., 14, 683 Kühn). Otras fuentes: Suda *s. v.* «Sexto de Queronea»; Diόg. Laerc., 9, 116-17.

OBRAS

1) **Conservadas:** *Esbozo del pirronismo,* en tres libros: el lib. 1 presenta argumentos para el escepticismo, libs. 2-3 una crítica resumida de los filósofos dogmáticos. *Contra los profesores (Adversus mathematicos)* en seis libros: contra 1 los gramáticos, 2 los retóricos, 3 los geómetras, 4 los aritméticos, 5 los astrólogos, 6 los músicos. Cinco libros más contra filósofos, titulados genéricamente *Contra los profesores,* libs. 7-11: contra 7-8 los lógicos, 9-10 los físicos, 11 los moralistas. Gran parte de las series *Contra los profesores* parece ser un tratamiento más detallado del material presentado en *Esbozo del pirronismo,* 2-3. 2) **Perdidas:** *Memorias médicas (Adv. math.,* 7, 202) y una obra *Sobre el alma (Adv. math.,* 6, 55, y 10, 284). Para más posibles obras perdidas, ver Brochard (1887), en *Estudios* (1), *infra,* 319-20.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: H. Mutschmann, J. Mau, K. Janáček, BT, 1912-62; R. G. Bury, Loeb, 1933-49.

TRADUCCIONES: Textos escogidos en P. Hallie y S. Etheridge, *Scepticism, man and god,* Middletown, Connecticut, 1964; M. Hossenfelder, *Sextus Empiricus. Grundriss der Pyrrhonischen Skepsis,* Frankfurt, 1968.

ESTUDIOS: 1) **Generales:** V. Brochard, *Les sceptiques grecs,* 2.ª ed., París, 1887; M. Patrick, *Sextus Empiricus and Greek Scepticism,* Cambridge, 1899; C. L. Stough, *Greek Skepticism,* Berkeley y Los Ángeles, 1969; M. dal Pra, *Lo Scetticismo greco,* II, 2.ª ed., Roma y Bari, 1975. 2) **Más especializados:** W. Heintz, *Studien zu Sextus Empiricus,* Halle, 1932; K. Janáček, *Prolegomena to Sextus Empiricus,* Olomouc, 1948; J. Blomquist, «Textkritisches zu Sextus Empiricus», *Eranos,* 66, 1968, 73-100, y 69, 1971, 12-24; K. Janáček, *Sextus Empiricus' sceptical methods,* Praga, 1972; A. A. Long, «Sextus Empiricus on the criterion of truth», *B. I. C. S.,* 25, 1978, 35-49.

ÍNDICE: Janáček en ed. BT, IV.

TIMÓN

VIDA

Nació hacia el 320 a. C., hijo de Timócrates, en Fliunte. Después de trabajar como bailarín se convirtió en seguidor de Estilpón en Mégara y luego de Pirrón en Elis. Durante un tiempo fue sofista en Calcedonia, donde ganó suficiente dinero para mantenerse a sí mismo en Atenas desde h. 275. Fue conocido de Antígono Gonatas, Tolemeo Filadelfo y los poetas alejandrinos. Murió h. 230 a. C. Fuentes: Diög. Laerc., 9, 109-15; Suda; Aristocles *ap.* Eusebio, *Praep. ev.,* 14, 18, 1-30.

OBRAS

1) **Poesía:** Se conservan fragmentos que pertenecen principalmente a los *Pasquines (Silloi:* frs. 1-66 Diels) en hexámetros. Unos pocos versos de los *Indalmoí* (imágenes) en elegíacos también se conservan (frs. 67-70 Diels). Timón también es conocido por haber escrito poemas épicos, sesenta tragedias, obras satíricas, treinta comedias y *Kinaidoi* (poemas pornográficos). 2) **Prosa:** *Contra los filósofos naturales* (frs. 75-6 Diels), *Sobre lo sensual* (fr. 74 Diels), *Pitón,* una conversación entre Pirrón en un viaje a Delfos y Timón (frs. 77-81 Diels), *El banquete fúnebre por Arcesilao* (fr. 73 Diels).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: C. Wachsmuth, *Sillographorum Graecorum reliquiae,* Leipzig, 1885, 89-187; *PPF,* 173-206.

ESTUDIOS: Wachsmuth *(supra),* 8-50; V. Brochard, *Les sceptiques grecs,* 2.ª ed., París, 1887, 79-91; W. Nestle, *RE,* VI A, 2, 1937, 1301-3; M. dal Pra, *Lo Scetticismo greco,* I, 2.ª ed., Roma y Bari, 1975, 83-111; A. A. Long, «Timon of Phlius: Pyrrhonist and satirist», *P. C. Ph. S.,* 204, 1978, 68-91.

CRATES DE TEBAS

VIDA

Nació hacia 365 a. C., hijo de Ascondas, en Tebas. Llegó a Atenas de joven y se convirtió en filósofo cínico bajo la influencia de Diógenes de Sinope. Parece que renunció a la riqueza y obtuvo la entrada libre en cualquier hogar ateniense (Dióg. Laerc., 6, 87-8; Apuleyo, *De mag.,* 22, *Flor.,* 2, 14). Conocido de Demetrio de Falero y Zenón de Citio que escribió un libro perdido de *Memorias de Crates* (Diόg. Laerc., 7, 4). Murió h. 285 a. C. Fuentes: Diόg. Laerc., 6, 85-93; Teles, p. 28, 5, 35, 4, y 38, 3 Hense; Suda; Juliano, *Or.,* 6 (probablemente basada en una vida perdida de Plutarco).

OBRAS

1) **Poesía:** *Burlas (Paignia)* en elegíacos, *Parodias* de la épica sobre la vida contemporánea, y tragedias; estos géneros representados en los pocos fragmentos que se conservan, que también incluyen algunos versos en hexámetros sobre Pera, una utópica ciudad cínica. 2) **Prosa:** *Cartas* filosóficas (no se conserva ningún ejemplar auténtico), de estilo platónico (Diόg. Laerc., 6, 98).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: C. Wachsmuth, *Sillographorum Graecorum reliquiae*, Leipzig, 1885, 192-200; *PPF*, 207-23; Diehl, I, 3.ª ed., 1958, 120-6.

ESTUDIOS: G. A. Gerhard, *Phoinix von Kolophon*, Leipzig, 1909; D. R. Dudley, *A history of Cynicism*, Cambridge, 1937, 42-53; R. Höistad, *Cynic hero and cynic king*, Uppsala, 1948.

CÉRCIDAS

(Ver págs. 882.)

BIÓN DE BORÍSTENES

VIDA

Nació h. 335 a. C., hijo de un liberto y una antigua prostituta, en Borístenes (Olbia). Su familia fue esclavizada por el fraude que cometió su padre. Bión fue educado por un retórico y heredó sus propiedades. Llegó a Atenas y se asoció con varios filósofos, especialmente Crates el Cínico. Viajó a lo largo del mundo griego, dando conferencias de temas cínicos en un estilo vivo. Favorecido por Antígono Gonatas en Pela. Murió h. 246 a. C. Fuentes: Dióg. Laerc., 4, 46-57.

OBRAS

Discursos (Diatribas) sobre temas de moral cínica y parodia homérica (Dióg. Laerc., 4, 52, para dos hexámetros). Se conserva poco de sus propias palabras, pero es la principal fuente para las *Diatribas* de Teles.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** C. Wachsmuth, *Sillographorum Graecorum reliquiae*, Leipzig, 1885, 73-7, 201-2; O. Hense, *Teletis reliquiae*, 2.ª ed., Tubinga, 1909. **Comentarios:** J. F. Kindstrand, Uppsala, 1976.

ESTUDIOS: R. Heinze, *De Horatio Bionis imitatore*, Bonn, 1889; H. von Arnim, *RE*, III, I, 1897, 483-5; D. R. Dudley, *A history of Cynicism*, Londres, 1937, 62-9.

TELES

VIDA

Probablemente vivió a mediados del s. III a. C.

OBRAS

Discursos cínicos *(Diatribas)*. Se conservan 7 en la *Antología* de Estobeo, mezcladas con un epítome hecho por un tal Teodoro.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Der kynische Prediger Teles*, Berlín, 1881; O. Hense, *Teletis reliquiae*, 2.ª ed., Tubinga, 1909.

TRADUCCIONES: W. Capelle, *Epiktet, Teles und Musonius*, Zurich, 1948; L. Paquet, *Les Cyniques grecs*, Ottawa, 1975.

MENIPO

VIDA

Nació esclavo a principios del s. III a. C. en Gádara. Adquirió suficiente riqueza para que se le concediera la ciudadanía en Tebas. Se convirtió en filósofo cínico bajo la influencia de Metrocles de Maronea. Se dice que trabajó como prestamista y que se suicidó. Fuentes: Dióg. Laerc., 6, 95, 99-101.

OBRAS

Seis títulos recopilados por Diόg. Laerc., 6, 101, que también pone en duda su autenticidad. Otros títulos en Ateneo, 14, 629 y sig. *(Banquete)*, 14, 664e *(Arcesilao)* y Diόg. Laerc., 6, 29 *(Venta de Diógenes)*. Uno de los dos fragmentos conservados (Aten., 1, 32e) forma parte de un verso hexámetro aparentemente original. Es imposible evaluar con precisión la deuda que tuvo Luciano con Menipo; ver *Diálogos de los muertos*, 1, 1, y 10, 11, *La doble acusación*, 33, *Menipo*, 1, *Ícaro-Menipo*, 15-16, *El pescador*, 26.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: C. Wachsmuth, *Sillographorum Graecorum reliquiae*, Leipzig, 1885, 78-85.

ESTUDIOS: D. R. Dudley, *A history of Cynicism*, Londres, 1937, 69-74; D. McCarthy, «Lucian and Menippus», *Y. Cl. S.*, 4, 1954, 1-55; R. Helm, *Lucian und Menipp*, 2.ª ed., Hildesheim, 1967; L. Giangrande, *The use of spoudaiogeloion in Greek and Roman literature*, La Haya y París, 1972.

FILÓN DE ALEJANDRÍA

VIDA

Nació hacia el 30 a. C., de padres judíos, en Alejandría. Representó a la comunidad judía de allí en una embajada a Roma en el 39 d. C. Murió el año 45. Fuentes: Filón, *Contra Flaco* y *Sobre la embajada a Gayo.*

OBRAS

La mayoría de las obras que se conservan tienen sus propios títulos pero forman parte de tres grandes obras sobre el Pentateuco: 1) *Preguntas y respuestas* (ver Eusebio, *Praep. ev.*, 7, 13) está muy fragmentada, pero cuatro libros sobre el Génesis y dos sobre el Éxodo se conservan en una traducción armenia. 2) *Alegorías de las leyes sagradas,* un comentario sobre el Génesis, 2-4, con la que hay que asociar otras obras sobre los últimos pasajes del Génesis (por ej. *Sobre agricultura,* Gén., 9, 20 y sig.) 3) Serie de exposiciones de la Ley Mosaica, incluyendo *Vidas* de Abraham y José como ejemplos de virtud. 4) Un grupo de obras misceláneas.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver H. L. Goodhart y E. R. Goodenough en *The politics of Philo Judaeus* de Goodenough, New Haven, 1938; L. H. Feldman, *Scholarship on Philo and Josephus* 1937-62, Nueva York, 1962.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** L. Cohn, P. Wendland, S. Reiter, Berlín, 1896-1930 (con índice por H. Leisegang); F. H. Colson, G. H. Whitaker, R. Marcus, Loeb, 1929-62; R. Arnaldez, J. Pouilloux *et al.,* París, 1961—. **Comentarios:** *Contra Flaco:* R. Box, Oxford, 1939. *Sobre la embajada a Gayo:* E. M. Smallwood, 2.ª ed., Leiden, 1970. *Fragmentos:* J. R. Harris, Cambridge, 1886.

ESTUDIOS: H. A. Wolfson, *Philo,* 2 vols., Cambridge, Mass., 1948; E. Bréhier, *Les idées philosophiques et religieuses de Philon d'Alexandrie,* 2.ª ed., París, 1950; E. R. Goodenough, *An introduction to Philo Judaeus,* 2.ª ed., Oxford, 1962; I. Christiansen, *Die Technik der allegorischen Auslegungswissenschaft bei Philon von Alexandrien,* Tubinga, 1969; A. Maddalena, *Filone alessandrino,* Milán, 1970; S. Sandmel, *Philo of Alexandria: an introduction,* Oxford, 1979.

ÍNDICE: G. Mayer, Berlín y Nueva York, 1974.

PLOTINO

VIDA

Nació h. 205 d. C. en Egipto. Desde h. 232-243 estudió con Amonio Sacas en Alejandría. En el 243 se unió a la expedición de Gordiano III contra los persas, con la esperanza de aprender sobre el pensamiento oriental. Llegó a Roma en 244 y se convirtió en una figura dirigente de un grupo de intelectuales que incluía a senadores entre sus miembros. Desde el 253 empezó a escribir una serie de ensayos filosóficos. Dejó Roma por Campania durante breve tiempo antes de su muerte en el 270 d. C. Fuentes: Porfirio, *Vita Plotini;* Suda; otras en H.-R. Schwyzer, *RE,* XXI, 1951, 471 y sigs.

OBRAS

Seis conjuntos de nueve ensayos *(Enéadas)* editados por Porfirio y publicados por él mismo h. 301-305. Otra edición de la obra de Plotino fue hecha por un discípulo tardío, Eustoquio, pero no se ha conservado, aparte de unos pocos restos (Schwyzer en *Vida, supra,* 488-90).

BIBLIOGRAFÍA

(Hasta 1949, ver B. Mariën en trad. de Plotino al italiano por V. Cilento, III, 2, Bari, 1949; cf. también J. Trouillard, *La purification plotinienne,* París, 1955; Rist, 1967, en *Estudios* (3), *infra,* 270-5.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** E. Bréhier, Budé, 1924-38; P. Henry y H.-R. Schwyzer, editio maior, París, Bruselas y Leiden, 1951-73, editio minor, OCT, 1964-82; A. H. Armstrong, Loeb, 1966-84, 1-5 (con 6-7 en prensa). **Comentarios:** R. Harder *et al.,* 5 vols., Hamburgo, 1956-67.

TRADUCCIONES: S. MacKenna, 3.ª ed., rev. B. S. Page, Londres, 1962. Porfirio: *Vida de Plotino.* Plotino: *Enéadas,* I-IV, 2 vols., trad. de J. Igal, Gredos, 1982, 1985.

ESTUDIOS: 1) **Estilo:** Bréhier en *Textos, supra,* I, xiv-xxxix; H.-R. Schwyzer, *RE,* XXI, 1951, 512-30. 2) **Imágenes:** E. Bréhier, *Études de philosophie antique,* París, 1955, 292-307; R. Ferwerda, *La signification des images et des métaphores dans la pensée de Plotin,* Groningen, 1965. 3) **Generales:** W. R. Inge, *The philosophy of Plotinus,* 3.ª ed., Londres, 1929; H.-R. Schwyzer, *RE,* XXI, 1951, 471-592; E. R. Dodds, «Tradition and personal achievement in the philosophy of Plotinus», *J. R. S.,* 50, 1960, 1-7; M. de Gandillac, *La sagesse de Plotin,* 2.ª ed., París, 1966; J. M. Rist, *Plotinus: the road to reality,* Cambridge, 1967; (ed.) A. H. Armstrong, *The Cambridge history of later Greek and early medieval philosophy,* Cambridge, 1967, 195-263; H. J. Blumenthal, *Plotinus' psychology: his doctrines of the embodied soul,* La Haya, 1971; R. T. Wallis, *Neoplatonism,* Londres, 1972; G. O'Daly, *Plotinus' philosophy of self,* Shannon, 1973.

LA LITERATURA DEL IMPERIO

OBRAS GENERALES

Bowersock, G. W., *Greek sophists in the Roman empire,* Oxford, 1969.
— (ed.), *Approaches to the second sophistic,* Pensilvania, 1974.
Bowie, E. L., «Greeks and their past in the Second Sophistic», *P. & P.,* 46, 1970, 1-41, reed. en (ed.) M. I. Finley, *Studies in ancient society,* Cambridge, 1974, 166-209.
—, «The importance of sophists», *Y. Cl. S.,* 27, 1982, 29-59.
Flashar, H. (ed.), *Entretiens XXV: Le classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J. C.,* Fondation Hardt, Ginebra, 1979.
Kennedy, G., «The age of the sophists», en *The art of rhetoric in the Roman world,* Princeton, 1972, 553-613.
Lesky, 829-45, «The Second Sophistic».
Palm, J., *Rom, Römertum und Imperium in der griechischen Literatur der Kaiserzeit,* Lund, 1959.
Reardon, B. P., *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J. C.,* París, 1971.
Sandbach, F. H., «Atticism and the Second Sophistic movement», *CAH,* XI, 678-90.
Schmid-Stählin, II, 2, 688-828, «Der neue oder zweite Sophistik».

ESTRABÓN

VIDA

Nació h. 64 a. C.; de familia influyente y acaudalada de Amasea en el Ponto. Estudió de joven en Nisa con Aristodemo. Fue a Roma antes del 44 a. C.; todavía estaba aquí en el 35 a. C., pero se fue antes del 29 a. C., cuando se paró en Giaro en su retorno a la ciudad. Acompañó a Elio Galo, prefecto de Egipto, h. 26-24 a. C. Volvió más tarde a Italia, quizás Nápoles. Murió después del 24 d. C. Fuentes: su *Geografía* (refs. según la paginación de Casaubon), 10, 477, 11, 499, y 12, 557 (antecedentes; ver *RE,* IV A, I, 76-7, para fecha de nacimiento); 14, 650 (estudio); 12, 568, y 10, 485 (Roma); 17, 804 y sigs. (Egipto; cf. 2, 118); 5, 246 (Nápoles); 17, 828 (la última ref. fechable; cf. 17, 576).

OBRAS

1) *Geografía* (17 libs.): sobre el tiempo y lugar de su composición, ver E. Pais, *Ancient Italy,* Chicago, 1908, 379-428; J. G. C. Anderson en *Anatolian studies presented to Ramsay,* Manchester, 1923, 1-13. 2) Historia perdida (Ἱστορικὰ ὑπομνήματα) en cuarenta y siete libros; todos excepto los cuatro primeros trataban de la historia después de Polibio *(Geog.,* 11, 515); fragmentos en *FGrH,* II A, 91.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver Diller, 1975, en *Estudios, infra,* 167-79.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** G. Kramer, Berlín, 1844; A. Meineke, Berlín, 1852; H. L. Jones, Loeb, 1917-32; G. Aujac y F. Lasserre, Budé, 1966— (1-12 solamente). Libs. 1-4: W. Aly, Bonn, 1968-72. Libs. 1-6: F. Sbordone, Roma, 1963-70. Palimpsesto de partes de *Geog.:* W. Aly, Roma, 1956.

ESTUDIOS: M. Dubois, *Examen de la Géographie de Strabon,* París, 1891; W. Aly, *Untersuchungen über Text, Aufbau und Quellen der Geographica: Strabonis Geographica,* IV, Bonn, 1957; A. Diller, *The textual tradition of Strabo's Geography,* Amsterdam, 1975; R. Baladié, *Le Péloponnèse de Strabon,* París, 1980.

DIONISIO DE HALICARNASO

VIDA

Fechas de nacimiento y muerte desconocidas. Llegó a Italia en 30 a. C. y permaneció en Roma durante veintidós años en los que escribió el prólogo a *Ant. Rom.* Profesor de latín y asociado con romanos eminentes. Mencionado por Estrabón (14, p. 656 C) como historiador contemporáneo. Fuentes: *Ant. Rom.,* 1, 7-8; Foc., *Bibl. Cod.,* 83; Suda.

OBRAS

1) Ῥωμαϊκὴ ἀρχαιολογία, conocida como *Antiquitates Romanae,* historia en veinte libros hasta el estallido de la Primera Guerra Púnica, de los que se conservan justo los diez primeros. 2) Tratados sobre retórica y crítica literaria. *Ad Ammaeum,* 2, *Ad Cn. Pompeium, De imitatione,* 3 (la mayor parte perdida), *De antiquis oratoribus* (Lisias, Isócrates, Iseo, Demóstenes), *De compositione verborum, De admiranda vi dicendi in Demosthene, De Dinarcho, De Thucydide.* 3) Perdidas. *Crónica (Ant. Rom.,* 1, 74, Clem. Alej., *Strom.,* 1, 21, 102, 1, Suda *s. v.* «Eurípides») y resumen de *Ant. Rom.* en cinco libros (Foc., *Bibl. Cod.,* 84, Esteban de Bizancio *s. v.* Ἀρικία y Κορίολλα).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** C. Jacoby, H. Usener, L. Radermacher, BT, 1885-1929; E. Cary, S. Usher, Loeb, 1937—. **Comentarios:** *Amm.* y *Pomp.:* W. Rhys Roberts, Cambridge, 1901 (con trad.). *De comp. verb.:* W. Rhys Roberts, Cambridge, 1910 (con trad.). *Tuc.:* W. K. Pritchett, Berkeley, 1975 (con trad.). *Historia antigua de Roma,* 4 vols., trad. de E. Jiménez y A. Alonso, Madrid, Gredos, 1984 y sigs.

ESTUDIOS: S. F. Bonner, *The literary treatises of Dionysius: a study in the development of critical method,* Cambridge, 1939; E. Noè, «Ricerche su Dionigi d'Alicarnasso», *Ricerche di Storiografia Antica,* 1, Pisa, 1979, 21-116.

LOS CRÍTICOS GRIEGOS

OBRAS GENERALES

Grube, G. M. A., *The Greek and Roman critics*, Toronto, 1965.
Russell, D. A., y Winterbottom, M., *Ancient literary criticism. The principal texts in new translations*, Oxford, 1972 (con breves informes y bibliografías).
Russell, D. A., *Criticism in antiquity*, Londres, 1981.
Spengel, L., *Rhetores Graeci*, BT, 1853-6.

LONGINO

VIDA

Nombre y fechas desconocidas. Llamado Longino a partir del manuscrito atribuido a «Dionisio o Longino» y «Dionisio Longino», pero es improbable que sea el Casio Longino del s. III d. C. Menciona a los críticos augústeos Cecilio y Teodoro, y probablemente vivió en el s. I d. C. cuando la discusión del declinar de la literatura (44) era común (por ej. el *Dialogus* de Tácito). Retórico, preceptor o asociado de un destinatario romano, Postumio Terenciano. Griego (12, 4), con posibles vínculos judíos (9, 9).

OBRAS

Sobre lo sublime (Περὶ ὕψους: un tercio aproximadamente perdido a causa de seis extensas lagunas). Perdidas: *Sobre Jenofonte, Sobre el orden de las palabras* en 2 libs. (8, 1, y 39, 1); cf. también la prometida *Sobre las emociones* (44, 12) y refs. a «otro lugar» (9, 2, y 23, 3).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: D. A. Russell, Oxford, 1964.

TRADUCCIONES: N. Boileau-Despréaux, París, 1674; W. H. Fyfe, Loeb, 1927 (con Arist., *Poét.*, y Demetrio, *Sobre el estilo). Sobre lo sublime,* trad. de J. García López, Madrid, Gredos, 1979.

ESTUDIOS: W. Bühler, *Beiträge zur Erklärung der Schrift vom Erhabenen*, Göttingen, 1964.

DEMETRIO

VIDA

Fechas y nombre auténtico desconocidos; llamado Demetrio a partir de una atribución errónea de Demetrio de Falero. Posterior a h. 275 a. C., probablemente del s. I a. C. o d. C., tuvo simpatías peripatéticas.

OBRAS

Sobre el estilo (Περὶ ἑρμηνείας).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** L. Radermacher, BT, 1901 (reed. 1966). **Comentarios:** W. Rhys Roberts, Cambridge, 1902.

TRADUCCIONES: W. Rhys Roberts, Loeb, 1927 (con Arist., *Poét.*, y «Longino», trad. W. H. Fyfe); G. M. A. Grube, *A Greek critic: Demetrius on style,* Toronto, 1961 (con introd. y notas). *Sobre el estilo,* trad. de J. García López, Madrid, Gredos, 1979.

ESTUDIOS: Grube en *Traducciones, supra,* 3-56; D. M. Schenkeveld, *Studies in Demetrius on style,* Amsterdam, 1964.

HERMÓGENES

VIDA

Hacia 160-225 d. C., natural de Tarso, joven prodigio admirado por Marco Aurelio, pero de adulto orador indiferente; retórico influyente. Fuentes: Filóstr., *V. S.*, 2, 7, Siriano, Suda.

OBRAS

Tratados *Sobre los tipos de estilo* (Περὶ ἰδεῶν: 2 libs.) y *Sobre beneficios* (Περὶ στάσεων). Perdidas: comentarios sobre Demóstenes, Περὶ εὑρέσεως, Περὶ κοίλης Συρίας (2 libs.). Espurios: *Progymnasmata,* Περὶ εὑρέσεως (4 libs.), Περὶ μεθόδου δεινότητος.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: Spengel, II, 131-456; H. Rabe, BT, 1913.

ESTUDIOS: D. Hagedorn, *Zur Ideenlehre des Hermogenes,* Göttingen, 1964.

MENANDRO RETÓRICO

VIDA

Natural de Laodicea; retórico, probablemente del s. III d. C. y posterior a Minuciano, de mediados del s. III. Ver Suda.

OBRAS

Dos tratados *Sobre oratoria epidíctica* (Περὶ ἐπιδεικτικῶν) se conservan bajo nombre suyo, casi con seguridad de diferentes autores, el primero quizás de Menandro. Perdidas: comentarios sobre Minuciano, Hermógenes, Arístides y Demóstenes; himnos en prosa y probablemente declamaciones. Presumiblemente superpuestas a éstas, al menos en parte, Τέχνη, Μέθοδοι, 'Εγκώμια *(P. Berol.,* 21849).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** Spengel, III, 329-446. **Comentarios:** D. A. Russell y N. G. Wilson, Oxford, 1981 (con trad.).

ESTUDIOS: C. Bursian, *Der Rhetor Menandros und seine Schriften, A. B. A. W.,* 16, 3, 1882; J. Soffel, *Die Regeln Menanders für die Leichenrede,* Meisenheim am Glan, 1974.

MINIATURAS POÉTICAS

BIBLIOGRAFÍA

GENERAL: C. Cichorius, «Römisches aus der griechischen Anthologie», *Römische Studien,* Stuttgart, 1961, 294-375; H. Beckby, *Anthologia Graeca,* Munich, 1964; Gow-Page, *Garland.*

CRINÁGORAS: **Textos y comentarios:** M. Rubensohn, Berlín, 1888; Gow-Page, *Garland,* I, 199-231, II, 210-60. **Estudios:** C. Cichorius, *Rom und Mytilene,* Leipzig, 1888; G. W. Bowersock, «Anth. Pal. VII 638 (Crinagoras)», *Hermes,* 92, 1964, 255-6.

HONESTO: **Textos y comentarios:** W. Peek, Γέρας 'Αντωνίου Κεραμοπούλλου, Atenas, 1953, 609-34; Gow-Page, *Garland,* I, 268-79, II, 301-9. **Estudios:** C. P. Jones, «The epigram of Honestus concerning a Σεβαστή», *H. S. C. Ph.,* 74, 1970, 249-55.

LUCILIO: **Textos y comentarios:** H. Beckby, *Anthologia Graeca,* III, Munich, 1964, 550-751, 830-49; B. J. Rozema, *Lucillius the epigrammatist,* tesis, Wisconsin, 1971. **Estudios:** A. Linnenkugel, *De Lucillio Tarrhaeo,* Paderborn, 1926 (la identificación del escritor de epigramas con el gramático de Tarra no debería ser aceptada); A. Garzya,

«Lucillio», *G. I. F.*, 8, 1955, 21-34; L. Robert, «Les épigrammes satiriques de Lucillius sur les athlètes: parodie et réalités», *Entretiens,* XIV: *L'épigramme grecque,* Fondation Hardt, Ginebra, 1968, 181-291.

MESOMEDES: **Textos y comentarios:** E. Heitsch, *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit,* I, Göttingen, 1964, 24-32. **Estudios:** K. Horna, «Die Hymnen des Mesomedes», *S. A. W. W.*, 207, 1928, 1-40; H. Husman, «Zu Metrik und Rhythmik des Mesomedes», *Hermes,* 38, 1955, 231-6.

ESTRATÓN: **Textos y comentarios:** H. Beckby, *Anthologia Graeca,* IV, Munich, 1964, 8-145, 515-27. **Estudios:** R. Aubreton, «Le livre XII de l'Anthologie palatine: la Muse de Straton», *Byzantion,* 39, 1969, 35-52; P. G. Maxwell-Stuart, «Strato and the *Musa puerilis*», *Hermes,* 100, 1972, 215-40; W. M. Clarke, «The manuscript of Straton's *Musa puerilis*», *G. R. B. S.*, 17, 1976, 371-84; *idem,* «Problems in Straton's Παιδικὴ Μοῦσα», *A. J. Ph.*, 99, 1978, 433-41.

ESTRATÓN Y RUFINO: **Textos y comentarios:** D. L. Page, *The epigrams of Rufinus,* Cambridge, 1978. **Estudios:** A. Cameron, «Strato and Rufinus», *C. Q.*, n. s. 32, 1982, 162-73; L. Robert, «La date de l'épigrammatiste Rufinus. Philologie et réalité», *C. R. A. I.*, 1982, 50-63.

LOS DOS OPIANOS

VIDA

Opiano, autor de las *Halieutiká,* era cilicio *(Hal.*, 3, 7-8 y 206-9), probablemente de Córico (Suda *s. v.* «Opiano», Κίλιξ ἀπὸ Κωρύκου πόλεως; cf. *Hal.*, 3, 209). Las *Halieutiká* estaban dirigidas a un emperador romano, un Antonino, y a su hijo (1, 3, 66, 78; 2, 41, 683; 4, 4-5). Éstos eran probablemente Marco Aurelio y Cómodo, entre 176 y 180 d. C. (cf. Suda, γεγονὼς ἐπὶ Μάρκου 'Αντωνίνου Βασιλέως). Ateneo, 13b, menciona a Opiano el cilicio, autor de *Hal.*, como un poco anterior a su propio tiempo. El autor de la *Cinegética* dedicó su poema al emperador Caracalla *(Cin.*, 1, 3-4); era natural de Apamea de Siria *(Cin.*, 2, 127 y 157). El epígrafe de la Suda atribuye ambas obras, *Hal.* y *Cin.*, al Opiano cilicio con clara equivocación. Las *Vidas* que acompañan a los poemas en varios manuscritos solamente hablan de un poeta llamado Opiano, natural o de Anazarbo o de Córico en Cilicia, que fue exiliado por Septimio Severo y llevado a Roma por Caracalla. Si la historia del exilio contiene algo de verdad (lo que es poco probable), debería reflejar episodios de la vida del poeta sirio.

OBRAS

Opiano de Cilicia: *Halieutiká* (5 libs.). El poeta sirio llamado Opiano: *Cinegética* (4 libs.). La Suda, haciendo de los dos poetas uno solo, establece que también era el autor de *Ixeutiká* en dos libros. Tal obra no existe, pero una paráfrasis en prosa de Eutecnio *(Ixeutiká)* sí. La autoría de los originales perdidos es incierta.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** *Hal.* y *Cin.*: J. G. Schneider, Estrasburgo, 1776, y Leipzig, 1813; A. W. Mair, Loeb, 1928. *Cin.*: P. Boudreaux, París, 1908. **Comentarios:** *Cin.*, 1: W. Schmitt, Münster, 1969.

TRADUCCIONES: Trad. española de C. Calvo Delcán, *De la caza - De la pesca*, Madrid, Gredos, 1990.

ESTUDIOS: H. Köchly, *Coniectanea in Apollonium et Oppianum*, Leipzig, 1838 = (eds.) G. M. Thomas, G. Kinkel, E. Böckel, *Opuscula philologica: gesammelte kleine philologische Schriften*, 1, Leipzig, 1881, 300-37; O. Schmidt, *De elocutione Oppiani Apameensis*, Leipzig, 1866; A. Ausfeld, *De Oppiano et scriptis sub eius nomine traditis*, Leipzig, 1876; G. Bürner, *Oppian und sein Lehrgedicht vom Fischfang*, Bamberg, 1912; O. Rebmann, *Die sprachlichen Neuerungen in der Kynegetika Oppians von Apamea*, Basilea, 1918; M. L. West, «On Nicander, Oppian, and Quintus of Smyrna», *C. Q.*, 13, 1963, 57-62; A. W. James, «The Honey on the Cup in Oppian and others», *P. C. Ph. S.*, n. s. 12, 1966, 24-6; A. S. F. Gow, «On the Halieutica of Oppian», *C. Q.*, 18, 1968, 60-8; P. Hamblenne, «La légende d'Oppien», *A. C.*, 37, 1968, 589-619; F. Fajen, *Überlieferungsgeschichtliche Untersuchungen zu den Halieutika des Oppian*, Meisenheim am Glan, 1969; G. Giangrande, «On the Halieutica of Oppian», *Eranos*, 68, 1970, 76-94; A. W. James, *Studies in the language of Oppian of Cilicia*, Amsterdam, 1970; idem, *Index in Halieutica Oppiani Cilicis et in Cynegetica poetae Apameensis*, Hildesheim, 1970; G. Giangrande, «On the text of ps.-Oppian, *Cynegetica*», *G. R. B. S.*, 13, 1972, 489-96; *idem*, «Metodi di lettura: la lingua di Oppiano», *Museum philol. Lond.*, 1, 1975, 127-35.

FILÓSTRATO (FLAVIO FILÓSTRATO)

VIDA

Nació probablemente durante el mandato de Marco Aurelio (161-180 d. C.), en Lemnos. Algunas veces llamado Filóstrato II debido a que la Suda menciona un «primer» Filóstrato anterior; también «Filóstrato el Viejo» para diferenciarlo del autor de la segunda parte de *Imágenes*, que era claramente un escritor más joven llamado Filóstrato. Discípulo, en Roma o Atenas, de Antípatro de Hierápolis, que también enseñó a los hijos de Septimio Severo. También estudió con los discípulos de Herodes Ático, Proclo de Naucratis e Hipodromo de Larisa, y con Damián de Éfeso. Perteneció al círculo de Julia Domna. Enseñó en Atenas al mismo tiempo que Apsines de Gádara. Se casó con Aurelia Melitina. Ciudadano ateniense; general de hoplitas en Atenas h. 205. Dedicó *V. S.* a Antonio Gordiano, ὁ λαμπρότατος ὕπατος y ἄριστος ἀνθυπάτων *(V. S. ad init.)*. Murió bajo el mandato de Filipo el Árabe (244-9). Fuentes: Eunap., *V. S.*, 454, Sines., *Dio*, 1 (lugar de nacimiento; cf. Filóstr., *V. S.*, 2, 27, *Vit. Apol.*, 6, 27, *Epist.*, 70); Filóstr., *V. S.*, 2, 24 (Antípatro), 2, 21 (Proclo), 2, 27 (Hipodromo), 2, 23 (Damián); *Vit. Apoll.*, 1, 3 (Julia Domna); Suda (fechas), *ibid. s. v.* Φρόντων Ἐμισηνός (Apsines; cf. Filóstr., *V. S.*, 2, 33); *SIG*[3], 878 (ciudadanía) y 879 = *IGR*, IV, 1544 (boda). Para el generalato, ver B. D. Meritt y J. S. Traill, *The Athenian Agora XV: Inscriptions — the Athenian councillors*, Princeton, 1974, núm. 447-9, págs. 313-15.

OBRAS

1) **Conservadas:** Biografía romántica de Apolonio de Tiana (llamada por Filóstrato no βίος sino τὰ ἐς 'Απολλώνιον, *V. S.*, p. 570) en ocho libros. *Vidas de los sofistas* (βίοι σοφιστῶν) en dos libros, escritas después del 222 (ver *S. V.*, p. 625). *Heroico,* diálogo entre los héroes de la Guerra de Troya. *Gimnástico* (Περὶ γυμναστικῆς), tratado sobre atletismo, a veces atribuido con poca razón a otro Filóstrato. Setenta y tres *Cartas* ('Επιστολαί) incluyendo muchas de temas eróticos. El grupo más temprano de las *Imágenes* (Εἰκόνες) o descripciones verbales que se conservan atribuidas a un tal Filóstrato es probablemente obra de este autor (ver Men. Ret., 390, 2-3 Sp.). 2) **Dudosas:** dos Διαλέξεις en la ed. de Kayser; Filóstrato escribió obras de este tipo según la Suda. Algunos atribuyen a Filóstrato el *Nerón* de Ps.-Luc. por los paralelismos en libs. 4 y 5 de *Vit. Apoll.*, pero la Suda atribuye una obra del mismo nombre a un Filóstrato anterior. 3) **Perdidas:** Un ensayo sobre la flauta titulado Αἶγες, epigramas y declamaciones (Suda).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: Todas las obras que se conservan en el *Corpus Philostrateum* en ed. por C. L. Kayser, Zurich, 1853, con notas valiosas, y BT, 1871 (reed. 1964). **Textos:** F. C. Conybeare, W. C. Wright, A. Fairbanks, A. R. Benner, F. H. Fobes, Loeb, 1912-49 *(Cartas* con las de Alcifrón y Eliano). *Heroico:* L. de Lannoy, BT, 1977. **Comentarios:** *Vida de Herodes* (en *V. S.):* I. Avotins, tesis de Harvard sin publicar (ver resumen en *H. S. C. Ph.*, 73, 1969, 305-7). *Gimnástico:* J. Jüthner, Leipzig, 1909 (reed. Amsterdam, 1969). *Imágenes:* F. Jacobs y F. T. Welcker, Leipzig, 1825; E. Kalinka y O. Schoenberger, Munich, 1968 (con traducción al alemán). *Cartas de Apolonio:* R. J. Penella, Leiden, 1979.

TRADUCCIONES: *Vit. Apoll.:* J. S. Phillimore, 2 vols., Oxford, 1912; C. P. Eels, Stanford, 1923; C. P. Jones, con notas por G. W. Bowersock, Harmondsworth, 1970. *Vida de Apolonio de Tiana,* trad. de A. Bernabé; *Vidas de los sofistas,* trad. de C. Giner, Madrid, Gredos, 1983.

ESTUDIOS: 1) **Vida y obras de Filóstrato:** K. Münscher, «Die Philostrate», *Philologus,* supl. X, 1907, 469-558; F. Solmsen, «Some works of Philostratus the Elder», *T. A. Ph. A.*, 71, 1940, 556-72; T. D. Barnes, «Philostratus and Gordian», *Latomus,* 27, 1968, 581-97; G. W. Bowersock, «The biographer of the sophists», en *Greek sophists in the Roman empire,* Oxford, 1969, 1-16; V. Nutton, «Herodes and Gordian», *Latomus,* 29, 1970, 719-28; G. Kennedy, *The art of rhetoric in the Roman world,* Princeton, 1972, 556-65; C. P. Jones, «The reliability of Philostratus», en (ed.) G. W. Bowersock, *Approaches to the Second Sophistic,* Pensilvania, 1974, 11-16; K. D. Grasby, «The age, ancestry and career of Gordian I», *C. Q.*, n. s. 25, 1975, 123-30. 2) **Vit. Apoll.:** E. Meyer, *Hermes,* 52, 1917, 371-424; T. Hopfner, *Seminarium Kondakov,* 4, 1931, 135-64; F. Grosso, «La vita di Apollonio di Tiana come fonte storica», *Acme,* 7, 1954, 333-532; F. Lo Cascio, *La forma letteraria della Vita di Apollonio Tianeo,* Palermo, 1974; J. Palm, *Om Filostratus och hans Apollonios-Biografi,* Uppsala, 1976. Ver también F. Lo Cascio, *Sulla autenticità delle epistole di Apollonio Tianeo,* Paler-

mo, 1978; E. L. Bowie, «Apollonius of Tyana: tradition and reality», *ANRW*, II, 16, 2, 1978, 1652-99. 3) **Vit. Soph.:** G. W. Bowersock y C. P. Jones, «A guide to the sophists in Philostratus' *Vitae sophistarum*», en (ed.) G. W. Bowersock, *Approaches to the Second Sophistic*, Pensilvania, 1974, 35-40 (cf. J. y L. Robert, *Bull. Épig.*, 1974, 74); I. y M. M. Avotins, *An Index to the Lives of the Sophists of Philostratus*, Hildesheim, 1978; I. Avotins, «The date and recipient of the *Vitae sophistarum* of Philostratus», *Hermes*, 106, 1978, 242-7. 4) **Heroico:** H. Grentrup, *De Heroici Philostratei fabularum fontibus*, tesis, Münster, 1914; E. Bethe y F. Huhn, «Philostrats *Heroicus* und Diktys», *Hermes*, 52, 1917, 613-24; T. Mantero, *Ricerche sull'Heroikos di Filostrato*, Génova, 1966. 5) **Cartas:** G. Anderson, «Putting pressure on Plutarch: Phil. *Epist.* 73», *C. Ph.*, 72, 1977, 43-5.

ARISTIDES (P. ELIO ARISTIDES TEODORO)

VIDA

Nació el 117 d. C. en Hadrianúteras de Misia. Discípulo de Alejandro de Cotieo; estudiante en Atenas y Pérgamo. Viajes tempranos a Egipto (quizás vía Rodas), Cícico, y Roma en 144. Enfermedad de diez años. Se evadió de los puestos de sacerdote mayor y recolector de impuestos de Esmirna, y de irenarca en Hadrianúteras. Inmunidades garantizadas por los emperadores Marco y Lucio. Se procuró la ayuda del emperador para Esmirna tras el devastador seísmo de 178. Vivió durante el mandato de Cómodo. Fuentes: obras propias, esp. (refs. a ed. Keil) 50-57 (nacimiento; ver C. A. Behr, *A. J. Ph.*, 90, 1969, 75-7; para lugar de nacimiento, ver *M. D. A. I. (A.)*, 29, 1904, 280); 32 (estudiante; también Filóstr., *V. S.*, 2, 9, Suda; cf. Aristid., 51, 64); 36 (Egipto; cf. 24, 3, 63; también Filóstrato, *V. S.*, 2, 9, Aristid., 25 (si es auténtica); 27 (Cícico); 26 (Roma); 47-52 (enfermedad); 50, 63-102 (evasiones; 50, 74 para inmunidad); 19 (seísmo); *OGIS*, 709 (nombre completo; cf. Aristid., 21).

OBRAS

Himnos a deidades, así como a los Asclepíadas, el Mar Egeo y el nacimiento de Asclepio; panegíricos dirigidos a las ciudades y al agua de Pérgamo; consejo a las ciudades; declamaciones sobre temas del pasado clásico, desde Homero hasta el s. IV a. C.; discursos polémicos, incluyendo justificaciones de su negativa a declamar *ex tempore;* discursos diversos para ocasiones especiales (celebraciones, lamentaciones); seis *Discursos sagrados*. Se conservan todas estas obras en prosa (núm. 25 y 35 considerados a menudo espurios), así como fragmentos de versos.

BIBLIOGRAFÍA

(Véase Behr, 1968, en *Estudios, infra,* 296-306.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** W. Dindorf, Leipzig, 1829 (reed. 1964, con escolios); B. Keil, Berlín, 1898 (reed. 1958, 17-53 solamente); C. A. Behr y F. W. Lenz,

fasc. 1-4, Leiden, 1976-80 (1-16 solamente); C. A. Behr, Loeb, 1973 (1-2 solamente). Dedicatorias por Aristides: L. Robert, *Études anatoliennes,* París, 1937, 207-22; C. P. Jones, *Phoenix,* 32, 1978, 231-4. Poemas por Aristides tal como él los cita: E. Heitsch, *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit,* II, Göttingen, 1964, 41-2. Poema autobiográfico por Arístides: C. Habicht, *Die Inschriften des Asklepieions: Altertümer von Pergamon,* VIII, 3, Berlín, 1969, 144-5, núm. 145. Otra dedicatoria de Aristides: *Bull. Épigr.,* 1970, 422, núm. 33. **Comentarios:** C. A. Behr, Leiden, 1981 (núms. 17-53, trad. con notas). *Discurso romano:* J. H. Oliver, *The ruling power,* Filadelfia, 1953 (con trad.). *Discurso panatenaico:* J. H. Oliver, *The civilizing power,* Filadelfia, 1968 (con trad.). *Himno a Dioniso:* W. Uerschels, Bonn, 1962. *Himno a Serapis:* A. Höfler, Stuttgart, 1935. *Himno a Zeus:* J. Amann, Stuttgart, 1931. *Discursos I,* trad. de F. Gascó, Madrid, Gredos, 1987.

ESTUDIOS: A. Boulanger, *Aelius Aristide et la sophistique dans la province d'Asie au IIe siècle de notre ère,* París, 1923; U. von Wilamowitz-Moellendorff, «Der Rhetor Aristides», *S. P. A.,* 1925, 333-53; C. A. de Leeuw, *Aelius Aristides als Bron voor de Kennis van zijn Tijd,* Amsterdam, 1939; F. W. Lenz, *The Aristeides prolegomena, Mnemosyne,* supl. V, 1959; idem, *Aristeidesstudien, S. D. A. W.,* 40, 1964; C. A. Behr, *Aelius Aristides and the Sacred Tales,* Amsterdam, 1968; A. J. Festugière, «Sur les 'discours sacrés' d'Aelius Aristide», *R. E. G.,* 82, 1969, 117-53; C. P. Jones, «Aelius Aristides, *Eis basilea*», *J. R. S.,* 62, 1972, 134-52.

GALENO

VIDA

Nació en agosto/septiembre de 129 d. C. en Pérgamo, de familia acaudalada. No existe acreditación en la Antigüedad para el *nomen* Claudio. Estudiante en Esmirna, Corinto y Alejandría. Médico de los gladiadores del sumo sacerdote de Asia en Pérgamo, 157-161. En Roma, 162-166; aquí dio cinco lecciones prácticas de anatomía. Visitó Lemnos, Chipre y Siria Coele en fechas inciertas. Volvió a Roma por los Balcanes en el invierno del 168-169. Fue a Aquilea con Marco y Lucio, y luego a Roma tras la muerte de Lucio; médico de Cómodo en esta ciudad. Muchos de sus libros y medicinas fueron destruidos por un incendio en 192. Murió h. 199. La disputa entre Galeno y Alejandro de Afrodisia fue probablemente una invención de escritores árabes basándose en los ataques de Alejandro contra los puntos de vista de Galeno (Ibn abī 'Uṣaibi'a, *'Uyūn al-anbā).* Fuentes: obras propias, esp. (refs. a la ed. de Kühn) 13, 599, y 19, 15 (nacimiento); 2, 217-18 (estudiante); 13, 599-600, y 18 B. 567 (médico en Pérgamo); 19, 15 (Roma, cf. 14, 608, 647, 649); 2, 215, 218, y 14, 611-13, 626-9 (lecciones de anatomía); 12, 171 (viajes); 14, 649-50, y 19, 14, 17-18 (Marco, Lucio, Cómodo); 2, 216, 13, 362, 14, 60, y 19, 19-21 (incendio); Suda (muerte). Sobre los principios de su carrera, ver V. Nutton, *C. Q.,* n. s. 23, 1973, 158-71.

OBRAS

Lista completa en Schubring (en *Textos, infra)*, vol. XX. Se conservan más de 120 obras médicas y filosóficas; algunas podrían ser falsificadas. Registro propio de Galeno de sus obras: *De libris propriis* (vol. XIX K). Algunas de las obras se conservan en traducciones árabes; ver ed. de M. Lyons, Berlín, 1969 (tratados seleccionados, con trad.), y G. Bergsträsser, *Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes,* 17, 2, 1925.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** Completos. C. G. Kühn, Leipzig, 1821-33 (rev. K. Schubring, Hildesheim, 1965). Selecciones. J. Marquardt e I. Müller, BT, 1884-1908; *Corpus medicorum Graecorum,* Leipzig, 1914—: ver esp. V, 8, 1, 1979, *De praecognitione,* ed. V. Nutton. **Comentarios:** ver Schubring, vol. XX y los siguientes. *De captionibus:* R. B. Edlow, Leiden, 1977. *Institutio logica:* J. S. Kieffer, Baltimore, 1964. *De usu partium:* M. T. May, 2 vols., Ithaca, 1968. *Escolios.* F. R. Dietz, Königsberg, 1834 (reed. Amsterdam, 1966).

TRADUCCIONES: Ver G. Sarton, *Galen of Pergamum,* Kansas, 1954, 101-7; J. Scarborough, *Roman medicine,* Londres, 1969, 165-6.

ESTUDIOS: J. Ilberg, «Über die Schriftstellerei des Klaudios Galenos», *Rh. M.,* 44, 1889, 207-39; 47, 1892, 489-514; 51, 1896, 165-96; 52, 1897, 591-623; *idem,* «Aus Galens Praxis», *N. J. A.,* 15, 1905, 276-312, reed. en H. Flashar, *Antike Medizin,* Darmstadt, 1971, 361-416; R. Walzer, *Galen on Jews and Christians,* Oxford, 1949; G. Strohmeier, «Eine bisher unbekannte Galenschrift», *Helikon,* 6, 1966, 259-66; V. Nutton, «Galen and medical autobiography», *P. C. Ph. S.,* n. s. 18, 1972, 50-62; P. L. Donini, «Motivi filosofici in Galeno», *P. P.,* 194, 1980, 330-70; (ed.) V. Nutton, *Galen: problems and prospects,* Londres, 1981.

ARTEMIDORO

VIDA

Fecha de nacimiento desconocida; vivió durante el s. II d. C. Llegó de Éfeso, pero fue llamado Daldiano por el nombre de la ciudad de su madre (Daldis en Lidia). Viajó extensamente. Fue amigo de Casio Máximo, un rétor griego de Fenicia (identificado por algunos eruditos con Máximo de Tiro). Fuentes: obras propias 1, 1, 2, *ad fin.,* y 3, 66. Mencionado en Ps.-Luc., *Filopatris,* 21; quizás Galeno, 15, 444 K.

OBRAS

1) **Conservadas:** *Oneirocritica* (5 libs.; según la Suda, solamente cuatro). sobre la interpretación de los sueños. 2) **Perdidas:** *Oionoskópika,* sobre los augurios a partir de las aves, y *Chiroskopika,* sobre quiromancia (Suda).

BIBLIOGRAFÍA

(Ver Pack, BT, en *Textos, infra,* xviii-xxiii.)

TEXTOS: R. Hercher, Leipzig, 1864 (red. 1964). R. A. Pack, BT, 1963.

TRADUCCIONES: R. White, New Jersey, 1975; A. J. Festugière, París, 1975; T. Fahd, *Le livre des songes d'Artémidore d'Éphèse,* Damasco, 1964 (recientemente se ha descubierto una traducción árabe de gran parte de la *Oneirocritica). La Interpretación de los sueños,* Tra. de E. Ruiz García, Madrid, Gredos, 1989.

ESTUDIOS: C. Blum, *Studies in the dream-book of Artemidorus,* Uppsala, 1936; R. A. Pack, «Artemidorus and the physiognomists», *T. A. Ph. A.*, 72, 1941, 321-34; idem, «On Artemidorus and his Arabic translator», *T. A. Ph. A.*, 98, 1967, 313-26; A. S. Osley, «Notes on Artemidorus' *Oneirocritica*», *C. J.*, 59, 1963/4, 65-9.

PLUTARCO (MESTRIO PLUTARCO)

VIDA

Nació en los años 40 d. C. en Queronea. Viajó a Alejandría, Acaya (como embajador), Delfos (con Amonio cuando Nerón se encontraba en Grecia), y a Roma e Italia en muchas ocasiones. Vio las ciudades del norte de Italia con Mestrio Floro, por medio del cual él o su padre recibieron la ciudadanía, puesto que su nombre romano fue Mestrius Plutarchus. En Roma h. 92/93. Sacerdote permanente de Delfos. Amigo de Q. Sosio Senecio (cos. II, 107), al que dedicó sus *Quaestiones convivales (Charlas de sobremesa)* y *Vidas paralelas.* Quizás recibió la *ornamenta consularia* de Trajano. Epimeleta de la Anfictionía délfica. Quizá fue nombrado procurador honorífico de Grecia por Adriano. Se casó, probablemente joven, y tuvo hijos e hijas. Fuentes: obras propias, esp. 391e (nacimiento; cf. 385b); 678c y sigs., 816c y sig., 385b y sigs., *Vit. Dem.*, 2, 2 (viajes); *Vit. Otho,* 14, 1-2, y 18, 1, *Vit. Mar.*, 2, 1 (norte de Italia), 632a, 522d-e (Roma); *SIG*^{3}, 829A (ciudadanía, sacerdocio (cf. 700e, 792 y sig.), epimeleta); Suda (honrado por Trajano); Euseb., *Crón.*, p. 415 Helm (procurador); *Amat.*, 749 y sigs. (boda).

OBRAS

Vidas paralelas de griegos y romanos: cuarenta y cuatro biografías ordenadas por parejas; sobre su fecha, ver C. Stoltz, *Zur relativen Chronologie der Parallelbiographien Plutarchs,* Lund, 1929. *Vidas de los Césares:* solamente *Galba* y *Otón* se conservan. Biografías de Artajerjes y Arato. *Moralia:* nombre dado a setenta y ocho obras sobre moral, política, filosofía o temas científicos en forma de ensayo o de diálogo (unos doce están considerados como espurios); ver lista con anotaciones de Russell, 1973, en *Estudios, infra,* 164-72. Un catálogo antiguo posterior, conocido como Catálogo de Lamprias, registra 227 obras de Plutarco, incluyendo correctamente más de cien obras actualmente perdidas, pero omitiendo algunas que se conservan. Sobre la cronología de las obras citadas, ver C. P. Jones, *J. R. S.*, 56, 1966, 61-74.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver R. Flacelière, *Actes du VIIIe Congrès de l'Association Guillaume Budé,* París, 1969, 481-594.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** D. Wyttenbach, Oxford, 1795-1830 (con léxico y com. parcial); B. Perrin, F. B. Babbitt *et al.*, Loeb, 1914-76; C. Lindskog, K. Ziegler, W. R. Paton *et al.*, BT, 1925—; R. Flacelière, J. Defradas *et al.*, Budé, 1957—. **Comentarios** (lista completa de Russell, 1973, en *Estudios, infra,* 167-74): *Vidas: Alejandro:* J. R. Hamilton, Oxford, 1969. *Arístides:* I. C. Limentani, Florencia, 1964. *César:* A. Garzetti, Florencia, 1954. *Cicerón:* D. Magnino, Florencia, 1962. *Moralia: Orígenes romanos:* H. J. Rose, Oxford, 1924 (con trad.). *Orígenes griegos:* W. R. Halliday, Oxford, 1928 (con trad.). *Oráculos de la Pitonisa, Sobre la E de Delfos, Sobre cesación de los oráculos, Diálogo sobre el amor:* R. Flacelière, París, 1937-53. *Virtudes de las mujeres:* P. A. Stadter, Cambridge, Mass., 1965. *Obras morales y de costumbres (Moralia),* I (1985), II (1986), III (1987), IV (1987), A. P. Jiménez, Madrid, Gredos; *Vidas paralelas, I: Teseo-Rómulo. Licurgo-Numa,* A. P. Jiménez, Madrid, Gredos, 1985.

ESTUDIOS: M. Peter, *Die Quellen Plutarchs in den Biographien der Römer,* Halle, 1865 (reed. Amsterdam, 1965); R. Volkmann, *Leben, Schriften und Philosophie des Plutarch von Chaeroneia,* Berlín, 1869; F. Leo, *Die griechisch-römische Biographie,* Leipzig, 1901 (reed. Hildesheim, 1965); R. Hirzel, *Plutarchos,* Leipzig, 1912; C. Theander, *Plutarch und die Geschichte,* Lund, 1951; W. C. Helmbold y E. N. O'Neill, *Plutarch's quotations,* Baltimore, 1959; K. Ziegler, *RE,* XXI, 1, 1951, 636-962 (rev. 1964); D. Babut, *Plutarque et le stoicisme,* París, 1969; C. P. Jones, *Plutarch and Rome,* Oxford, 1971; D. A. Russell, *Plutarch,* Londres, 1973; B. Scardigli, *Die Römerbiographien Plutarchs: ein Forschungsbericht,* Munich, 1979.

ÍNDICE: Ver Wyttenbach en *Textos, supra.*

DIÓN DE PRUSA
(T. FLAVIO (?) COCCEYANO DIO)

(El nombre de Crisóstomo está atestiguado por primera vez en Menandro, Spengel, III, 390.)

VIDA

Fecha de nacimiento desconocida, probablemente h. el 40 d. C. Padre, Pasícrates, un rico bitinio de Prusa; madre, natural de Apamea, ya ciudadana romana. Educado en retórica quizás inicialmente en Bitinia. Entrenamiento filosófico por Musonio Rufo (Frontón, *Epist.*, 133, 9 van den Hout = 2, 50 Haines), probablemente en Roma h. 62-65 o Asia 60-62 (cf. Tac. *Ann.*, 14, 59). Amistad con Flavio hacia el 69 sobreentendida por el poco fiable Filóstr., *V. A.*, 5, 27 y sig., apoyada por *Or.*, 29 = discurso

fúnebre por Melancomas, amigo íntimo de Tito (Temíst., 10, 211, 9 y sig. Downey), del 70 o posiblemente 74. Apoyó la expulsión por Flavio de los filósofos en el 71 con la insultante *Contra los filósofos* y la presumiblemente más suave *A Musonio*, adquiriendo ahora discutiblemente la ciudadanía romana y el *cognomen* del cónsul ordinario M. Cocceyo Nerva. En Oriente para la *Alejandrina* (fechada h. 72 por Jones, 1973, h. 108-12 por Von Arnim, 1898, 435 y sig., y Kindstrand, 1978, en *Estudios, infra:* asimismo defendiendo al gobierno y atacando a los cínicos) y discursos *Rodios* (principios de los 70, *Or.*, 32 y 31); los *Tarsos (Or.*, 33-4) y el discurso en Celanas *(Or.*, 35) podrían ser tanto flavios como trajánicos. La amistad con un miembro de la casa imperial caído en desgracia (probablemente T. Flavio Sabino, cos. 82; cf. Von Arnim, 1898, en *Estudios, infra,* 228-31) le causó el exilio de Italia y Bitinia durante el cual visitó Borístenes (Olbia) y Getas (Dacios) en la frontera del Danubio. Aquí (Viminiacio(?)) reprimió un motín de soldados por las noticias de la muerte de Domiciano (Filóstr., *V. S.*, 1, 7, 488): antiguos lazos con Nerva le aseguraron el retorno a Prusa para la cual consiguió privilegios de Trajano, al que se piensa que se dirigió en sus visitas a Roma en dos de las obras sobre la *Monarquía (Or.*, 1-4). Los discursos de Prusa de 96/97-105/106 *(Or.*, 40, 42-5, 47-52) aportan información sobre dificultades con los gobernantes y con Apamea, y la oposición a los desarrollos urbanos de Dión relacionados con una calle porticada: otro proyecto, una biblioteca, en la cual su mujer e hijo fueron enterrados, fue administrada por Dión, y su *cura* fue puesta en entredicho por su enemigo Arquipo —la instrucción de Trajano a Plinio para aclarar los hechos (Plinio, *Cartas,* 10, 81-2) en 111 es nuestra última evidencia.

OBRAS

Se conserva un corpus de ochenta obras (al menos tres son espurias) complementado por varios títulos de obras perdidas en Filóstrato, Sinesio y la Suda. Podrían agruparse (aun cuando se superpongan los tipos) como a) discursos filosóficos, a veces en parte o totalmente en forma de diálogo: 1-10, 13-28, 30, 36, 42 (?), 54-6, 62-74, 76-80 y la perdida *¿Es infinito el universo?* y *A Musonio.* Algunas formalmente (esp. 13, *Sobre el exilio,* 36, *Boristenita;* presumiblemente *Contra los filósofos)* se acercan a la retórica, como lo hace (de diferente manera) el *Eubeo* (7). Otras tienen temas en parte literarios, por ej. 18, una lista de lecturas para un orador, 55, *Homero y Sócrates,* y los cuatro libros (perdidos) *Defensa de Homero contra Platón,* enlazando con b) miniaturas mitológicas: 52-3, 57-61. Muchas de a) y b) muestran afinidades con c) retórica epidíctica: 11-12 *(Troyana y Olímpica),* 29 *(Epitafio* por Melancomas), 75-6 (la *Ley* y la *Costumbre), Elogio del cabello* (Sinesio, 64d-65d) y las perdidas *Tempe, Memnón, Elogio del loro, Elogio del mosquito, Elogio de Heracles y Platón;* d) discursos políticos: pronunciados en Rodas (31), Alejandría (32), Tarso (33-4), Celenas (35), Nicomedia (38), Nicea (39), Apamea (41) y Prusa (40, 42-51), los tres primeros eran muy sofísticos en el tono y la estructura, y todos marcados por el pensamiento filosófico en distinto grado; e) obras cuasihistóricas: *Historia de Geta, Sobre las virtudes de Alejandro* en ocho libros (ambas perdidas y probablemente moralizantes). La correcta evaluación se ve muy dificultada por la alta proporción de obras aparentemente distorsionadas y claramente inacabadas.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver Desideri, 1978, Jones, 1978, y Salmeri, 1982, en *Estudios, infra.)*

TEXTOS: H. von Arnim, Berlín, 1893-6; G. de Budé, BT, 1916-19; J. W. Cohoon y H. L. Crosby, Loeb, 1932-51. Está anunciado en Budé. Fragmentos de 15, 14 y una obra perdida, quizás *Contra los filósofos,* en un códice del s. IV: J. G. Milne, *J. E. A.*, 16, 1930, 187-92. No hay comentarios apropiados: para 32, ver E. Wilmes, *Beiträge zur Alexandrinerrede (Or. 32) des Dion Chrysostomos,* Bonn, 1970.

TRADUCCIONES: G. de Budé, Corbeil, 1927; W. Elliger, Zurich y Stuttgart, 1967. *Or.*, 7 *(Eubeo),* en M. Hadas, *Three Greek romances,* Nueva York, 1953. *Discursos I-XI* (1988); *Discursos XII-XXXV* (1989), Madrid, Gredos.

ESTUDIOS: W. Schmid, *Der Atticismus,* I, Stuttgart, 1887; H. von Arnim, *Leben und Werke des Dio von Prusa,* Berlín, 1898; H. Dessau, «Zum Leben Dios von Prusa», *Hermes,* 34, 1899, 81-7; L. Lemarchand, *Dion de Pruse. Les oeuvres d'avant l'exil,* París, 1926; V. Valdenberg, «La théorie monarchique de Dion Chrysostome», *R. E. G.*, 40, 1927, 142-62; C. Vielmetti, «I discorsi bitinici di Dione Crisostomo», *S. I. F. C.*, 18, 1941, 89-108; R. Höistad, *Cynic hero and cynic king,* Uppsala, 1948; A. D. Momigliano, rev. Wirszubski, «Libertas», *J. R. S.*, 41, 1951, 149-53 = *Quinto contributo,* Roma, 1976, 966-74; E. D. Phillips, «Three Greek writers on the Roman empire», *C. & M.*, 17, 1957, 102-19; J. Palm, *Rom, Römertum und Imperium in der griechischen Literatur der Kaiserzeit,* Lund, 1959; B. F. Harris, «The Olympic oration of Dio Chrysostom», *J. R. H.*, 2, 1962, 85-97; A. D. Momigliano, «Dio Chrysostomus», *Quarto contributo,* Roma, 1969, 257-69; G. Kennedy, *The art of rhetoric in the Roman world,* Princeton, 1972, 566-82; F. Trisoglio, «Le idee politiche di Plinio il Giovane e di Dione Crisostomo», *P. Pol.*, 5, 1972, 1-43; C. P. Jones, «The date of Dio of Prusa's Alexandrian oration», *Historia,* 22, 1973, 302-9; P. A. Brunt, «Aspects of the social thought of Dio Chrysostom and the Stoics», *P. C. Ph. S.*, n. s. 19, 1973, 9-34; G. Highet, «The huntsman and the castaway», *G. R. B. S.*, 14, 1973, 35-40; J. F. Kindstrand, *Homer in der zweiten Sophistik,* Uppsala, 1973; F. Jouan, «Les thèmes romanesques dans l'*Euboicos* de Dion Chrysostome», *R. E. G.*, 90, 1977, 38-46; P. Desideri, *Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell'impero romano,* Mesina y Florencia, 1978; C. P. Jones, *The Roman world of Dio Chrysostom,* Harvard, 1978; J. F. Kindstrand, «The date of Dio of Prusa's Alexandrian oration: a reply», *Historia,* 27, 1978, 378-83; J. L. Moles, «The career and conversion of Dio Chrysostom», *J. H. S.*, 98, 1978, 79-100; M. H. Quet, «Rhétorique, culture et politique. Le fonctionnement du discours idéologique chez Dion de Pruse et dans les *Moralia* de Plutarque», *Dial. d'hist. et arch.*, 4, 1978, 51-117; G. Salmeri, *La politica e il potere. Saggio su Dione di Prusa,* «Quaderni del Siculorum Gymnasium», IX, Catania, 1982; E. Berry, «Dio Chrysostom the moral philosopher», *G. & R.*, 30, 1983, 70-80.

MÁXIMO

VIDA

Fecha de nacimiento desconocida. Natural de Tiro, de ahí usualmente identificado con Casio Máximo, al cual Artemidoro dedicó su *Oneirocritica,* y no, como por Eusebio

(Ol., 232), con el maestro estoico de Vero, Claudio Máximo. La fecha de Eusebio de 152 podría ser también errónea para su *floruit:* la Suda asegura una visita romana bajo Cómodo (180-192) y las visitas a Roma están corroboradas por la inscripción del MS (cf. Mutschmann, 1917, y Koniaris, 1982, en *Estudios, infra).* En las mismas fechas de 1, 9b (para público griego) era tan rico como famoso a pesar de ser todavía joven.

OBRAS

Se conservan cuarenta y una conferencias cortas. El principal MS (R) distingue dudosamente entre seis Διαλέξεις y treinta y cinco piezas con el título más general de Φιλοσοφούμενα.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: F. Dübner, París, 1840; H. Hobein, BT, 1910 (Hobein no se dio cuenta de que R era un MS del s. IX y antecesor de los demás MSS, y se separó de su (tradicional) orden de las obras: su edición es a pesar de todo la más útil y su numeración se cita en todas partes). Se están preparando nuevos textos por G. L. Koniaris y por J. Puiggali (Budé). No existe un comentario propiamente dicho, pero para 30-5, cf. Mutschmann, 1917, y Koniaris, 1982, en *Estudios, infra;* para 2, cf. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechisches Lesebuch,* II, 2, Berlín, 1909, 212-13.

TRADUCCIONES: T. Taylor, 2 vols., Londres, 1804.

ESTUDIOS: H. Hobein, *De Maximo Tyrio quaestiones philologae selectae,* Göttingen, 1895; K. Dürr, *Sprachliche Untersuchungen zu den Dialexeis des Maximus von Tyrus, Philologus,* supl. VIII, 1, 1899, 1-156; K. Meiser, «Studien zu Maximos Tyrios», *S. B. A. W.,* 1909, 6; H. Hobein, «Zweck und Bedeutung der ersten Rede des Maximus Tyrius», Χάριτες... *F. Leo,* Berlín, 1911, 188-219; H. Mutschmann, «Das erste Auftreten des Maximos in Rom», *Sokrates,* 5, 1917, 185-97; G. Soury, *Aperçus de philosophie religieuse chez Maxime de Tyr, platonicien éclectique,* París, 1942; J. F. Kindstrand, *Homer in der zweiten Sophistik,* Uppsala, 1973; G. L. Koniaris, «On Maximus of Tyre: Zetemata (1)», *Class. Ant.,* 1, 1982, 87-121 (más estudios en prensa).

LUCIANO

VIDA

Fecha de nacimiento desconocida, probablemente h. 120 d. C. Natural de Samosata (actual Samsat) en la Comagene. Carrera como sofista, empezada en Antioquía o Jonia, que le llevó a Italia, Galia (quizás solamente la G. Cisalpina), Acaya, Macedonia y Tracia. Su disputa con Alejandro ocasionó la visita a Abonutico durante su viaje con su padre y familia (incluyendo, quizás, el hijo de *Eunuco,* 13) a Amastris (desde Samosata durante las guerras partas(?)); cf. *Alej.,* 55 y sig. Asistió a tres festivales olímpicos antes del de 165, en el que fue testigo de la muerte de Peregrino: por lo tanto,

visitó Grecia no más tarde del 153 *(Peregr.,* 35). La mayor parte de su vida activa debió de transcurrir en Atenas, pero visitó Roma *(Nigrino)* y probablemente Antioquía durante la presencia de Vero allí 162-165. Ya era viejo *(Apol.,* 4) cuando fue designado para un cargo en la cancillería del prefecto de Egipto. La última obra fechable es *Alejandro,* publicada tras la muerte de Marco *(Alej.,* 48); la fecha de la Suda para «Trajano y sus sucesores» podría ser tan infundada como su relato de que Luciano murió destrozado por los perros y la aseveración de que se quemaría en el infierno por calumniar a Jesucristo (en *Peregr.,* 11 y 13). Sobre la condición del cargo egipcio, probablemente *arquistator,* ver H. Pflaum, *Mél. de l'École française de Rome,* 71, 1959, 281-6; el prefecto egipcio parece tratarse de C. Calvisio Estaciano según Schwartz, 1968, en *Estudios, infra,* 11-14, dando una fecha de 170-175.

OBRAS

Se conservan setenta y una piezas en prosa; una tragedia satírica *(Podagra)* en yámbicos y otros metros; y una colección de epigramas, algunos de los cuales podrían ser de Luciano. La *Metamorfosis* existe únicamente en el epítome de Focio *(Bibl. Cod.,* 129). Los MSS de Luciano también ofrecen unas diez obras demostradamente espurias. Las obras en prosa comprenden cuatro declamaciones sofísticas *(Fálaris,* 1 y 2, *El tiranicida, El desheredado);* nueve Προλαλιαί *(Dioniso, Del ámbar, Harmónides, Heracles, Heródoto, Prometeo en palabras, El escita, De las dipsadas, Zeuxis);* cinco piezas epidicticas *(Hipias, La casa, Elogio de la patria, Elogio de la mosca, Sobre una falta al saludar);* diecisiete piezas narrativas o con argumento en forma de panfleto o epístolar; treinta y seis diálogos.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver en *Estudios, infra,* Bompaire, 1958, Betz, 1961, Anderson, 1976, *Theme and variation...;* también V. Fumarola, *A. & R.,* 9, 1964, 97-107.)

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** C. Jacobitz, Leipzig, 1836-41 (reed. Hildesheim, 1966, con escolios e índice de palabras); *idem,* BT, 1851; N. Nilén, BT, 1906-23 (fasc. 1-2 solamente); A. M. Harmon, K. Kilburn, M. D. Macleod, Loeb, 1913-67; E. Steindl, *Scytharum colloquia,* BT, 1970; M. D. Macleod, OCT, 1972—. **Comentarios:** Aparte de las notas de la ed. de Loeb sólo existen comentarios modernos como los que siguen. *Tóxaris:* C. G. Jacob, Halle, 1825. *Podagra* y *Ocypus:* J. Zimmermann, Leipzig, 1909. *Sobre la diosa siria:* H. A. Strong y J. Garstang, Londres, 1913; C. Clemen, *Der alte Orient,* XXXVII, 3-4, Leipzig, 1938. *Filopseudes,* «El embustero»: L. Müller, *Eos,* supl. 13, 1932; J. Schwartz, 2.ª ed., París, 1963 (con *Peregr.). Historias verdaderas:* C. S. Jerram, Oxford, 1936; F. Ollier, París, 1962. *Cómo se escribe la historia:* H. Homeyer, Munich, 1965. *Vidas en venta:* T. Beaupère, París, 1967. *La nave:* G. Husson, París, 1970. *Zeus trágico:* J. Coenen, Meisenheim am Glan, 1977. *Escolios:* H. Rabe, BT, 1910. *Antología de Luciano,* L. Gil, Madrid, 1970.

TRADUCCIONES: H. W. y F. G. Fowler, Oxford, 1905. Selecciones: P. Turner, Harmondsworth, 1961; B. P. Reardon, Nueva York, 1965. *Obras I,* (1981); II (1988); III (1990), Madrid, Gredos. *Diálogos de los dioses, de los muertos, marinos, de las cortesanas,* trad. de J. Zaragoza, Madrid, Alianza.

ESTUDIOS: W. Schmid, *Der Atticismus,* I, Stuttgart, 1887; R. Helm, *Lucian und Menipp,* Leipzig, 1906; E. J. Putnam, «Lucian the sophist», *C. Ph.,* 4, 1909, 162-77; H. Piot, *Les procédés littéraires de la seconde sophistique chez Lucien: l'ecphrasis,* Rennes, 1914; A. R. Bellinger, «Lucian's dramatic technique», *Y. Cl. S.,* 1, 1928, 3-40; B. P. McCarthy, «Lucian and Menippus», *Y. Cl. S.,* 4, 1934, 3-58; M. Caster, *Lucien et la pensée religieuse de son temps,* París, 1937; idem, *Études sur Alexandre ou le faux prophète de Lucien,* París, 1938; F. W. Householder, *Literary quotation and allusion in Lucian,* Nueva York, 1941; J. Bompaire, *Lucien écrivain,* París, 1958; H. Betz, *Lukian von Samosata und das Neue Testament,* Berlín, 1961; B. Baldwin, «Lucian as a social satirist», *C. Q.,* n. s. 11, 1961, 199-208; idem, *Studies in Lucian,* Toronto, 1973; J. Schwartz, *Biographie de Lucien de Samosate,* «Col. Latomus», LXXXIII, Bruselas, 1968; G. Anderson, *Studies in Lucian's comic fiction,* Leiden, 1976; idem, *Lucian. Theme and variation in the Second Sophistic,* Leiden, 1976; G. Strohmaier, «Übersehenes zur Biographie Lukians», *Philologus,* 120, 1976, 117-22; C. Robinson, *Lucian and his influence in Europe,* Londres, 1979; G. Anderson, «Lucian: a sophist's sophist», *Y. Cl. S.,* 27, 1982, 61-92; J. Hall, *Lucian's satire,* Nueva York, 1981; C. P. Jones, *Culture and society in Lucian,* Harvard, 1986.

ALCIFRÓN

VIDA

No hay evidencias antiguas excepto la etiqueta ῥήτωρ en la tradición MSS y Tzetzes, *Chil.,* 8, 895. Se han tomado como evidencia las alusiones a su origen sirio, y los temas comunes enlazan con los de Luciano, Longo y Eliano. La prioridad es controvertida, pero el uso de Luciano por Alcifrón y el de Alcifrón por Longo y Eliano es probable; ver introd. de Loeb 6 y sigs., y B. E. Perry, *The ancient romances. A literary-historical account of their origins,* Berkeley y Los Ángeles, 1967, 350-1.

OBRAS

123 *Cartas* con la pretensión de haber sido escritas por pescadores, granjeros, parásitos y cortesanas en Ática en el s. IV a. C.

BIBLIOGRAFÍA

(Hasta 1949 ver Introd. Loeb, 1 y sigs., y 32 y sigs.)

TEXTOS: M. A. Schepers, BT, 1905; A. R. Benner y F. H. Fobes, Loeb, 1949 (con cartas de Eliano y Filóstrato).

TRADUCCIONES: F. A. Wright, Londres y Nueva York, 1923. *Cartas. De pescadores, campesinos, parásitos y cortesanas,* Madrid, Gredos, 1988.

ESTUDIOS: K. Meiser, «Über die Briefe des Rhetors Alkiphron», *S. B. A. W.,* 1904; C. Bonner, «On certain supposed literary relationships», *C. Ph.,* 4, 1909, 32-44 y 276-90;

C. N. Jackson, «An ancient letter-writer – Alciphron», *Harvard essays on classical subjects,* Boston, 1912, 67-96; L. Previale, «L'epistolario di Alcifrone», *M. C.*, 2, 1932, 38-72; G. Carugno, «Alcifrone nei suoi rapporti con Longo e il mondo bucolico», *G. I. F.*, 8, 1955, 153-9; *idem,* «Intrighi familiari, inesperienza ed ignoranza dei contadini nelle 'Epistole Rustiche', di Alcifrone», *G. I. F.*, 13, 1960, 135-43; F. Conca, «Osservazioni intorno allo stilo di Alcifrone», *R. F. I. C.*, 102, 1974, 418-31; A. S. Gratwick, «Sundials, parasites, and girls from Boeotia», *C. Q.*, 29, 1979, 308-23.

ELIANO (CLAUDIO ELIANO)

VIDA

Fecha de nacimiento desconocida, probablemente h. 165 d. C., ya que murió con más de 60 años entre el 222 y la composición de las *V. S.* de Filóstrato, soltero y sin hijos. Él mismo mira a Roma como su *patria,* como hace Filóstrato, y sólo la Suda especifica Preneste y alega que fue sacerdote allí. Discípulo de Pausanias de Cesárea, y admirador de Herodes. Declamó en Roma, pero a pesar del título de sofista, abandonó la declamación por la escritura por ser más acorde con sus aptitudes. Se ha pretendido que nunca abandonó Italia, pero él asegura que vio un buey de cinco patas en Alejandría *(N. A.*, 11, 40: ¿una reunión de paradoxógrafos?). Citas de Homero y Menandro inscritas con poemas elegíacos (uno de Antípatro de Sidón, *Ant. Pal.*, 7, 6 = *Hell. Epigr.*, 224-7, los otros presumiblemente de Eliano) ἕνεκ' Αἰλιανοῦ, y lo encontrado en Alle Tre Fontane en el exterior de la puerta de San Pablo, podrían marcar su *villa suburbana;* cf. *IG,* XIV, 1168 y 1183. Fuentes: obras propias, esp. *V. H.*, 2, 38, 12, 25, y 14, 45 (Roma), Filóstr., *V. S.*, 2, 31, Suda.

OBRAS

Historia de los animales (Περὶ ζῴων ἰδιότητος, *De natura animalium)* en diecisiete libros. *Historias varias* (Ποικίλη ἱστορία, *Variă historia),* en catorce libros, completo hasta 3, 12, y a partir de ahí sólo en excerpta. Veinte *Cartas rústicas* (Ἀγροικικαὶ ἐπιστολαί). Poemas (?), ver en *Vida.* Obras *Sobre la providencia* (Περὶ προνοίας) y *Sobre las manifestaciones divinas* (Περὶ θειῶν ἐναργείων), ilustrando el castigo de los dioses por la iniquidad (fragmentos). Una declamación contra Elagábalo (tras su muerte) titulada Κατηγορία τοῦ Γύννιδος (perdida).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: *De natura animalium:* R. Hercher, BT, 1864; A. F. Scholfield, Loeb, 1958-9. *Varia historia, Epist., Fragmenta:* R. Hercher, BT, 1866. *Varia historia:* M. R. Dilts, BT, 1974. *Epist.:* A. R. Benner y F. H. Fobes, Loeb, 1949 (con cartas de Alcifrón y Filóstrato).

TRADUCCIONES: *Varia historia:* T. Stanley, Londres, 1665. *Historia de los animales. Libros I-XVII,* 2 vols., trad. de J. M.ª Díaz Regañón, Madrid, Gredos, 1984.

ESTUDIOS (ver bibl. en ed. de Scholfield, Dilts, y Benner y Fobes en *Textos):* W. Schmid, *Der Atticismus,* III, Stuttgart, 1893; C. Bonner, «On certain supposed literary relationships», *C. Ph.*, 4, 1909, 32-44; G. Carugno, «Il 'misantropo' nelle Epistole rustiche di Eliano», *G. I. F.*, 1, 1948, 110-13; I. L. Thyresson, «Quatre lettres de Claude Elien inspirées par le *Dyscolos* de Ménandre», *Eranos,* 62, 1964, 7-25; J. Richmond, *Chapters on Greek fish-lore, Hermes,* Einzelschriften, XXVII, 1973.

ATENEO

VIDA

Natural de Náucratis de Egipto, fecha de nacimiento desconocida. Escritos después de Cómodo (m. 192 d. C.), cuya mención en 537 y sig. indica una fecha dramática para los *Deipnosofistas* en su reinado, y quizás después del 228 si el personaje Ulpiano de Tiro está basado en el jurista y pretoriano Ulpiano asesinado en este año. Su estancia en Roma y alusiones sugieren que el autor fue durante un tiempo residente en Roma.

OBRAS

Banquete de los sofistas (Δειπνοσοφισταί) en treinta libros; se conservan quince (los dos primeros y parte del tercero sólo en excerpta) y un epítome. Una historia de los *Reyes de Siria* (211a) y una obra sobre un pasaje de los *Peces* de Arquéstrato (329c) se han perdido.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** G. Kaibel, BT, 1887-90; C. B. Gulick, Loeb, 1927-41; A. M. Desrousseaux y C. Astruc, Budé, 1956-. Epítome ed. S. P. Peppink, Leiden, 1937-9. **Comentarios:** J. Schweighäuser, Estrasburgo, 1801-7. *Deipnosofistas,* trad. de A. Martínez, Granada, 1977.

ESTUDIOS: G. Kaibel, *De Athenaei epitome,* Rostock, 1883; F. Rudolph, «Die Quellen und die Schriftstellerei des Athenaios», *Philologus,* supl. VI, 1891, 109-62; K. Mengis, *Die schriftstellerische Technik in Sophistenmahl des Athenaeus,* Paderborn, 1920 (revisado por A. Rostagni, *R. F. I. C.*, 49, 1921, 120-2); L. Nyikos, *Athenaeus quo consilio quibusque usus subsidiis Dipnosophistarum libros composuerit,* Basilea, 1941.

LA NOVELA

OBRAS GENERALES

I) TEXTOS:

Hercher, R., *Erotici scriptores Graeci,* 2 vols., Leipzig, 1858-9.
Hirschig, G. A., *Erotici scriptores, Graece et Latine,* París, 1856.
Lavagnini, B., *Eroticorum Graecorum fragmenta papyracea,* Leipzig, 1922.

Pack, R. A., *The Greek and Latin literary texts from Graeco-Roman Egypt*, 2.ª ed., Ann Arbor, 1965, núms. 2271 (?), 2468, 2616-41.

Zimmermann, F., *Griechische Romanpapyri und verwandte Texte*, Heidelberg, 1936 (com. y bibl.).

J. Winkler y S. Stephens están preparando una completa edición de fragmentos de novelas griegas antiguas, con trad. y com.

2) ESTUDIOS:

(Para 1945-60, ver O. Mazal, *Jahrb. d. Öst. Byz. Gesell.*, 11-12, 1962-3, 7-55; 13, 1964, 29-86; 14, 1964, 83-124; para 1950-70, ver G. N. Sandy, *C. W.*, 67, 1974, 321-59.)

Anderson, G., *Studies in Lucian's comic fiction*, Leiden, 1976.

—, *Eros sophistes. Ancient novelists at play*, Chico, 1982.

Braun, M., *Griechischer Roman und Hellenistische Geschichtsschreibung*, Frankfurt am Main, 1934.

García Gual, C., *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972.

Gärtner, H., «Xenophon von Ephesos», *RE*, IX A, 2, 1967, 2055-89.

Hägg, T., *Narrative technique in ancient Greek romances*, Estocolmo, 1971.

—, *The novel in antiquity*, Oxford, 1983.

Haight, E. H., *Essays on the Greek romances*, Nueva York, 1943, y *More essays on the Greek romances*, Nueva York, 1945.

Heiserman, A., *The novel before the novel*, Chicago, 1977.

Kerenyi, K., *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Tübingen, 1927 (reed. Darmstadt, 1962).

Ludvikovsky, J., *Le roman grec d'aventures*, Praga, 1925 (sumario francés 147-58).

Merkelbach, R., *Roman und Mysterium in der Antike*, Munich y Berlín, 1962.

Perry, B. E., *The ancient romances. A literary-historical account of their origins*, Berkeley y Los Ángeles, 1967.

Rattenbury, R. M., «Traces of lost Greek novels», en Powell-Barber, III, 211-57.

Reardon, B. P., *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J. C.*, París, 1971, 309-403.

—, «The Greek novel», *Phoenix*, 23, 1969, 55-73.

Reitzenstein, R., *Hellenistische Wundererzählungen*, Leipzig, 1906.

Rohde, E., *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 3.ª ed., Leipzig, 1913 (reed. 1960).

Rommel, H., *Die naturwissenschaftlich-paradoxographischen Exkurse bei Philostratos, Heliodoros und Achilleus Tatios*, Stuttgart, 1923.

Schissel von Fleschenberg, O., *Entwicklungsgeschichte des griechischen Romans im Altertum*, Halle, 1913.

Schwartz, E., *Fünf Vorträge über den griechischen Roman*, Berlín, 1896.

Scobie, A., *Studies in the ancient romance and its heritage*, Meisenheim am Glan, 1969, y *More studies in the ancient romance and its heritage*, Meisenheim am Glan, 1973.

Sinko, T., «De ordine quo erotici scriptores Graeci sibi successisse videantur», *Eos*, 41, 1940-6, 23-45.

Todd, F. A., *Some ancient novels. Leucippe and Clitophon. Daphnis and Chloe. The Satyricon. The Golden Ass*, Oxford, 1940.

Weinreich, O., *Der griechische Liebesroman*, Zurich, 1962.

Weitzmann, K., *Ancient book illustration*, Cambridge, Mass., 1959, 99-111.

Zimmermann, F., «Zum Stand der Forschung über den Roman in der Antike», *Forsch. und Fortschritte,* 26, 1950, 59-62.

Se ha publicado en microfichas una *Alphabetical keyword-in-context concordance to the Greek novelists,* por el *Thesaurus Linguae Graecae, TLG* Publications, VIII, Irvine, 1980.

ANEPÍGRAFES

TEXTOS Y ESTUDIOS: *Yolao:* P. J. Parsons, «Narrative about Iolaus», *Pap. Oxi.,* 42, 1974, núm. 3010, 34-41, cf. *idem,* «A Greek Satyricon?», *B. I. C. S.,* 8, 1971, 53-68; Anderson, 1976, en *Obras Generales* para «La novela», 106-8. *José y Asenath:* M. Philonenko, Leiden, 1968 (introd., texto, trad. al fr., notas e *index verborum);* S. West, *C. Q.,* 24, 1974, 70-81. *Metíoco y Parténope:* Lavagnini *(Obras generales),* 21-4; Zimmermann *(Obras generales* (1), núms. 6A y B, pero no 6C, 62-3); H. Maehler, *Z. P. E.,* 23, 1976, 1-20. *El sueño de Nectánebo:* Lavagnini *(Obras generales),* 37-42. *Nino y Semíramis:* S. Gaselee, en Gaselee y J. M. Edmonds, *Daphnis and Chloe,* etc., Loeb, 1916; Lavagnini *(Obras generales),* 1-5; Zimmermann *(Obras generales* (1)), núm. 1, 13-35; M. Norsa y G. Vitelli, *P. S. I.,* 13, Florencia, 1939, núms. 1305, 82-6; F. Zimmermann, «Das neue Bruchstück des Ninos-Romans *(P. S. I.* 1305)», *W. Z. Rostock,* 1953-4, 175-81; C. Wehrli, «Un fragment du roman de Ninos», *Z. P. E.,* 6, 1970, 39-41. *Sesoncosis:* B. P. Grenfell y A. S. Hunt, *Pap. Oxi.,* 15, 1922, núms. 1826; Zimmermann *(Obras generales* (1)), núm. 2, 36-40; S. West, «Addendum to P. Oxy. 2466: 'Sesonchosis romance'», *Pap. Oxi.,* 47, 1980, núm. 3319, 11-19; J. N. O'Sullivan y W. A. Beck, *Z. P. E.,* 45, 1982, 71-83. *Tefnut:* R. Reitzenstein, *S. H. A. W.,* 1923, supl. 2; S. West, «The Greek version of the legend of Tefnut», *J. E. A.,* 55, 1969, 161-83. *Tinufis:* M. W. Haslam, «Narrative about Tinouphis in prosimetrum», *P. Turner,* 1981, núm. 8, 35-45.

LOLIANO

VIDA

La identificación con los sofistas filostráticos *(V. S.,* 1, 23) que florecieron bajo Pío es poco probable a la vista de la crudeza estilística de los papiros, pero su fecha sitúa al autor no más tarde de la segunda mitad del s. II d. C. Una obra que circuló maliciosamente con el nombre de Loliano por obra de un rival podría explicar el fenómeno (cf. los *Araspes* y *Panteias* aparentemente publicadas como una obra de Dionisio de Mileto por su enemigo Céler, Filóstr., *V. S.,* 1, 22, 524).

OBRAS

Fenicios, cuyo héroe era probablemente Andrótimo; sólo se conservan fragmentos.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: A. Henrichs, Bonn, 1972, editando y explicando *P. Col.* inv. 3328 de la segunda mitad del s. II d. C. (dando inscripciones y fragmentos del lib. 1 y fragmentos, extendiendo la unión entre otros dos libros).

ESTUDIOS: G. Sandy, «Notes on Lollianus' *Phoinicica*», *A. J. Ph.*, 100, 1979, 367-76; J. J. Winkler, «Lollianus and the desperadoes», *J. H. S.*, 100, 1980, 155-81; C. P. Jones, «Apuleius' *Metamorphoses* and Lollianus' *Phoenikika*», *Phoenix*, 34, 1980, 243-54; J. N. O'Sullivan, *Z. P. E.*, 50, 1983, 7-11.

ANTONIO DIÓGENES

VIDA

Desconocida. *El nomen* excluye la fecha helenística de Focio, dentro del período entre el s. I y la primera mitad del s. II d. C. Es probable una fecha cercana a la parodia de *Historias verdaderas* de Luciano (160(?)), a menos que haya una parodia en el *Satiricón* de Petronio.

OBRAS

Τὰ ὑπὲρ Θούλην ἄπιστα, «Los prodigios de más allá de Tule» (24 libs.), único conservado en epítome de Focio y fragmentos de papiro.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: No hay ningún intento de combinar el epítome y los fragmentos. *Epítome:* Focio, *Bibliotheca,* ed. R. Henry, vol. 2, París, 1960, *Cod.,* 166, 140-9. *Papiros:* C. Bonner, «A papyrus describing magical powers», *T. A. Ph. A.*, 52, 1921, 111-18, probado como novelístico por E. R. Dodds, «A fragment of a Greek novel (P. Mich. inv. núm. 5)», en *Phoenix,* supl. II, 1952, 133-8, y adjudicado a Diógenes por K. Reyhl, *Antonios Diogenes,* tesis, Tübingen, 1969; G. Vitelli, *P. S. I.*, 10, 1932, núm. 1177 (cf. F. Zimmermann, «Die stumme Myrto», *Ph. W.*, 55, 1935, 474-80, *idem,* «Die ἄπιστα des Antonius Diogenes im Lichte des neuen Fundes», *Hermes,* 71, 1936, 312-20); P. J. Parsons, *Pap. Oxi.*, 42, 1974, núm. 3012; C. Gallavotti, «Frammento di Antonio Diogene?», *S. I. F. C.*, 8, 4, 1930, 247-57 (*editio princeps* de *P. S. I.*, 1177), improbablemente sugiere que *P. Dublin* C_3 (Lavagnini, 16, y Zimmermann, núm. 8, en *Obras generales* (1) para «La novela») también pertenece a Diógenes. *Fragmentos citados:* Porfirio, *Opuscula selecta,* ed. A. Nauck, Leipzig, 1886, *Vita Pythagorae,* secciones 10-17, 32-47, 54-5 (ver Reyhl, en *Papiros, supra);* Lido, *De mens.*, ed. R. Wünsch, Leipzig, 1898, 3, 5, y 4, 42 (con ref. específica al lib. 13).

ESTUDIOS: K. Reyhl, *Antonios Diogenes,* tesis, Tübingen, 1969; G. Anderson, *Studies in Lucian's comic fiction,* Leiden, 1976, 1-7.

CARITÓN

VIDA

Reclama ser (1, 1, 1) natural de Afrodisias y secretario del Atenágoras retórico, quizás verdaderamente (ver *CIG,* 2782-3; 2846 para estos nombres aquí). Posiblemente destinatario de Filóstr., *Epist.,* 66. El primer papiro (Miquélides) de mitad del s. II d. C., pero el estilo (ver Papanikolaou, 1973, en *Estudios, infra)* podría sugerir una fecha tan temprana como el s. I a. C.

OBRAS

Τὰ περὶ Χαιρέαν καὶ Καλλιρόην ἐρωτικὰ διηγήματα, «Las historias de amor de Quéreas y Calírroe» (8 libs.).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: W. E. Blake, Londres, 1938; D. S. Crawford, *Papyri Michaelidae,* Aberdeen, 1955, núm. 1; G. Molinié, Budé, 1979.

TRADUCCIONES: W. E. Blake, Londres, 1939; G. L. Schmeling, Nueva York, 1974. *Quéreas y Calírroe,* trad. de J. Mendoza, Madrid, Gredos, 1979.

ESTUDIOS: S. Heibges, *De clausulis Charitoneis,* Halle, 1911; A. Calderini, *Caritone di Afrodisia,* Turín, 1913; B. E. Perry, «Chariton and his romance from a literary point of view», *A. J. Ph.,* 51, 1930, 93-134; W. Bartsch, *Der Charitonroman und die Historiographie,* Leipzig, 1934; T. W. Lumb, «Charito», *G. & R.,* 4, 1935, 83-91; P. Salmon, «Chariton d'Aphrodisias et la révolte égyptienne de 360 avant J. C.», *C. E.,* 36, 1961, 365-76; R. Petri, *Über den Roman des Chariton,* Meisenheim am Glan, 1963; J. Helms, *Character portrayal in the romance,* La Haya y París, 1966; A. D. Papanikolaou, *Chariton-Studien,* Göttingen, 1973; B. P. Reardon, «Theme, structure and narrative in Chariton», *Y. Cl. S.,* 27, 1982, 1-27.

JENOFONTE

VIDA

De acuerdo con la Suda un ἱστορικός (probablemente sobre la única base de las obras citadas) natural de Éfeso; tanto nombre como origen están puestos en duda. Su mención de la oficina del irenarca (2, 13, 3, y 3, 9, 5) da *un terminus post quem* de Trajano, pero escasamente (como Moreschini, 1970/1, en *Estudios, infra)* un *ante quem* de Marco (cf. *Dig.,* 48, 13, 4, 2), aunque med./finales del s. II d. C. es probable. Ver H. Gärtner, *RE,* IX A, 2, 1967, 2057-8.

OBRAS

Τὰ κατὰ 'Ανθίαν καὶ 'Αβροκόμην 'Εφεσιακά, «La historia de Éfeso de Antea y Habrócomes» en 10 libs. (Suda); nuestro texto en cinco es un epítome. Hay otras obras según la Suda pero solamente *Sobre la ciudad de Éfeso* está citada. Pocos aceptan la teoría de Merkelbach de que el epitomador estaba convirtiendo una Isis en una novela de misterio de Helios (ver Gärtner en *Vida, supra,* 2074-80).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: G. Dalmeyda, Budé, 1926; C. Miralles, Barcelona, 1967; A. D. Papanikolaou, BT, 1973.

TRADUCCIONES: M. Hadas, *Three Greek romances,* Nueva York, 1953. *Efesíacas. Fragmentos novelescos,* trad. de J. Mendoza, Madrid, Gredos, 1979.

ESTUDIOS: E. Mann, *Über den Sprachgebrauch des Xenophon Ephesius,* Progr. Kaiserslautern, 1895-6; K. Bürger, «Zu Xenophon von Ephesus», *Hermes,* 27, 1892, 36-67; O. Schissel von Fleschenberg, *Die Rahmenerzählung in der Ephesischen Geschichten des Xenophon von Ephesus,* Innsbruck, 1909; H. Henne, «La géographie de l'Égypte dans Xénophon d'Éphèse», *R. H. Ph.,* n. s. 4, 1936, 97-106; F. Zimmermann, «Die 'Εφεσιακά der sog. Xenophon von Ephesos», *W. J. A.,* 4, 1949/50, 252-86; A. D. Papanikolaou, «Chariton und Xenophon von Ephesos: zur Frage der Abhängigkeit», *Fests. Vourvéris,* Atenas, 1964, 305-20 (cf. revisada por K. Nickau, *Gymnasium,* 53, 1966, 543-5); T. Hägg, «Die *Ephesiaka* des Xenophon Ephesios — Original oder Epitome?», *C. & M.,* 27, 1966, 118-61; H. Gärtner, *RE,* IXA, 2, 1967, 2055-89; C. Moreschini, «Un ipotesi per la datazione del romanzo di Senofonte Efesio», *S. C. O.,* 19/20, 1970/1, 73-5; T. Hägg, «The naming of the characters in the romance of Xenophon Ephesius», *Eranos,* 69, 1971, 25-59; A. M. Scarcella, «Les structures socio-économiques du roman de Xénophon d'Éphèse», *R. E. G.,* 90, 1977, 249-62; G. L. Schmeling, *Xenophon of Ephesus,* Boston, 1980.

ÍNDICE: Papanikolaou, ed. BT, 73-117.

JÁMBLICO

VIDA

Afirma haber nacido en Siria y ser su lengua materna el arameo, y haber predicho la victoria de Vero en la guerra parta, siendo su *apogeo* en el 160 d. C.: presumiblemente aprendió *magia,* como dijo que hizo Babilonio, de su preceptor *(tropheus),* un «babilonio» capturado en las guerras partas de Trajano que supuestamente engañó a Jámblico con su fábula (ver págs. 2 y 32 Habrich). La creencia de Focio de que Jámblico era también babilonio es probablemente un error de interpretación.

OBRAS

Babiloníacas o Τὰ κατὰ Σινωνίδα καὶ Ῥοδάνην, «La historia de Sinonis y Rodanes», en 39 libs. (Suda). Focio, *Bibl. Cod.*, 94 *ad fin.*, 78b44 (68, 15 Habrich), parece haber sido un texto completo en 16 libs., o (si ambos números son ciertos) un epítome o una edición alternativa.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: E. Habrich, BT, 1960.

ESTUDIOS: A. Borgogno, «Qualche suggerimenti per la ricostruzione delle storie babilonesi di Giamblico», *R. F. I. C.*, 102, 1974, 324-33. *Babiloníacas. (Resumen de Focio y fragmentos)*, trad. de M. Brioso, Madrid, Gredos, 1982.

AQUILES TACIO

VIDA

Un rétor natural de Alejandría; probablemente de finales del s. II d. C., si el βούκολοι de Dión Casio, 72, 4, 1 (172 d. C.), se corresponde con los de 3, 9, 2 y sig. El primer papiro (Vogliano en *Textos, infra)* es del s. II, y se ha sugerido que nuestra tradición MS experimentó una revisión en el s. IV (Reardon, 1971, en *Obras generales* para «La novela», 334, n. 56). La tradición de la Suda de que se convirtió en obispo podría tener influencias de la de Heliodoro. Fuentes: Eustacio en Hom. *Od.*, XIV, 350, Tomás Mag., s. v. ἀναβαίνω (profesión; éste último quizás por interpretación y no evidencia); Suda y MSS (lugar de nacimiento).

OBRAS

Τὰ κατὰ Λευκίππην καὶ Κλειτοφῶντα, «La historia de Leucipa y Clitofonte» en 8 libs. (título original Φοινικικά(?). Ver A. Henrichs, *Die Phoinikika des Lollianos*, Bonn, 1972, 206). La Suda también le relaciona con las obras *Sobre la esfera, Etimologías* e *Historia miscelánea de muchos hombres grandes y notables:* sólo se conservan las primeras (si el Aquiles es el mismo) en extractos; ver E. Maass, *Commentariorum in Aratum reliquiae,* Berlín, 1898, 27-85.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** S. Gaselee, Loeb, 1917; A. Vogliano, «Un papiro di Achille Tazio», *S. I. F. C.*, 15, 1938, 121-30; W. Schubart. *Griechische literarische Papyri,* Berlín, 1950, núms. 30, 59-60; E. Vilborg, Estocolmo, 1955 (con bibl. completa); A. Henrichs, «Achilleus Tatios aus Buch III (P. Col. inv. 901)», *Z. P. E.*, 2, 1968, 211-26. **Comentarios:** E. Vilborg, Estocolmo, 1962. Lib. 3: T. F. Carney, Salisbury, 1961. *Leucipa y Clitofonte,* trad. de M. Brioso, Madrid, Gredos, 1982.

ESTUDIOS: (Antes de 1955, ver Vilborg, *supra):* C. F. Russo, «Pap. Ox. 1250 e il romanzo di Achille Tazio», *R. A. L.*, 8, 10, 1955, 397-403; idem, *Gnomon*, 30, 1958, 585-90 (revisión de Vilborg); D. Sedelmeier, «Studien zu Achilleus Tatius», *W. S.*, 72, 1959, 113-43; M. Hikichi, «Eros and Tyche in Achilles Tatius», *J. C. S.*, 13, 1965, 116-26; J. Schwartz, «Quelques observations sur les romans grecs», *A. C.*, 36, 1967, 536-62.

LÉXICO: J. N. O'Sullivan, Berlín y Nueva York, 1980.

HELIODORO

VIDA

Se autodenomina (10, 41, 4) fenicio de Émesa, de la línea de Helios, hijo de Teodosio. Sócrates *(H. E.*, 5, 22) le identifica con el obispo de Trica que introdujo el celibato en la iglesia de Tesalia (cf. Foc., *Bibl. Cod.*, 73 *ad fin.*, 51b40-1). La fecha que implicaría esto último (s. IV o principios del V) no está corroborada por la nota marginal del final de Vat. Gr., 157 (s. XI), situándole bajo Teodosio Magno (379-95), y es casi seguro una falsa interpretación de la paternidad que asegura tener Heliodoro. Van der Valk, 1941, y Colonna, 1950, en *Estudios, infra*, opinan que el sitio de Siene, 9, 3 y sig., está copiado de Nisibis según lo escrito por Juliano *(Or.*, 1 y 3) y corroborado por San Efraín de Nisibis *(Carmina Nisibena*, ed. G. Bickell, Leipzig, 1886, 71 y sig.); esto podría establecer la obra más tarde del 357 d. C. (Juliano, *Or.*, 3). Pero Szepessy, 1976, en *Estudios, infra*, ha demostrado ahora que la relación de Efraín difiere de esto y que Juliano depende de Heliodoro, y que entonces podría ser del s. III como sugieren las similitudes entre Aquiles y Filóstrato. La identificación con Heliodoro Árabe de Filóstr., *V. S.*, 2, 32, o con T. Aur. Heliodoro Antíoco por Adriano de Palmira *(IG*, XIV, 969-71) ha sido propuesta: 'Αράβιος para un emesio es raro, pero no imposible como lo es Παλμυρηνός.

OBRAS

Αἰθιοπικὰ τὰ περὶ Θεαγένην καὶ Χαρίκλειαν, «La historia etiópica de Teágenes y Cariclea» (10 libs.).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: R. M. Rattenbury, T. W. Lumb, J. Maillon, Budé, 1935-43 (2.ª ed., 1960); A. Colonna, Roma, 1938 (pero ver ed. de Budé, III, pref.).

TRADUCCIONES: M. Hadas, Ann Arbor, 1957; W. Lamb, Londres, 1961. *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, int. y trad. de E. Crespo, Madrid, Gredos, 1979; Juliano, *Discursos I-XII*, trad. de J. García Blanco, Madrid, Gredos. 1979.

ESTUDIOS: J. W. H. Walden, «Stage-terms in Heliodorus' *Aethiopica*», *H. S. C. Ph.*, 5, 1894, 1-43; M. Oeftering, *Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur*, Ber-

lín, 1901; J. Fritsch, *Der Sprachgebrauch des griechischen Romanschriftsteller Heliodor und sein Verhältnis zum Atticismus,* 2 vols., Kaaden, 1901-2; C. W. Keyes, «The structure of Heliodorus' *Aethiopica», S. Ph.,* 19, 1922, 42-51; D. Baumgarten, «Quid Xenophonti debeat Heliodorus Emesenus», *Stud. Leopol.,* 4, Lvov, 1932, 1-36; M. van der Valk, «Remarques sur la date des *Éthiopiques* d'Héliodore», *Mnemosyne,* 9, 1941, 97-100; F. Altheim, «Helios und Heliodor von Emesa», *Albae Vigiliae,* 12, Amsterdam, 1942 = *Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Altertum,* II, Halle, 1951, 94-124; A. Wifstrand, *Eikota V: zu den Romanschriftstellern,* Lund, 1944-5, 36-41; V. Hefti, *Zur Erzählungstechnik in Heliodors Aethiopika,* Viena, 1950; A. Colonna, *Athenaeum,* 28, 1950, 79-87, y *M. C.,* 18, 1951, 153-9 (sobre cronología de Heliodoro); T. Szepessy, «Die *Aethiopika* des Heliodoros und der griechische sophistische Liebesroman», *A. Ant. Hung.,* 5, 1957, 241-59; T. R. Goethals, *The Aethiopica of Heliodorus. A critical study,* tesis, Columbia, 1959, microf.); E. Feuillâtre, *Études sur les Éthiopiques d'Héliodore,* Poitiers, 1966; R. Keydell, «Zur Datierung der *Aethiopika* Heliodors», en *Polychronion: Fests. Dölger,* Heidelberg, 1966, 345-50; D. Kövendi, «Heliodors *Aithiopika.* Eine literarische Würdigung», en (eds.) F. Altheim y R. Stiehl, *Die Araber in der alten Welt,* III, Berlín, 1966, 136-97; M. D. Reeve, *C. Q.,* n. s. 18, 1968, 282-7 (bibl. de artículos textuales); C. Lacombrade, «Sur l'auteur et la date des *Éthiopiques», R. E. G.,* 83, 1970, 70-89; A. M. Scarcella, «Testimonianze della crisi di un'età nel romanzo di Eliodoro», *Maia,* 24, 1972, 8-41; T. Szepessy, «Le siège de Nisibe et la chronologie d'Héliodore», *A. Ant. Hung.,* 24, 1976, 247-76; J. R. Morgan, «History, romance and realism in Heliodorus», *Class. Ant.,* 1, 1982, 221-65; J. J. Winckler, «Heliodorus' *Aithiopika», Y. Cl. S.,* 27, 1982, 93-158.

LONGO

VIDA

Fechas y lugar de nacimiento desconocidas. Su familiaridad con Lesbos se ve únicamente aseverada por el texto *(pref.,* 1); no está refutada por elementos tomados de la tradición literaria que a veces esconde el realismo, pero su residencia en la isla es controvertida. Para apoyo del nombre y la fecha de segunda mitad del s. II d. C., ver *IG,* XII, 2, 249, de Termos (cf. *IG,* supl. XII, p. 76, y F. Hiller von Gaertringen, *N. G. G.,* 1936, III-16). Pero aunque una fecha en la segunda mitad del s. II o primera del III es probable, la primera fecha depende de aceptar la imitación de Alcifrón (ver Dalmeyda, pref. xvii, y Schönberger, introd., en *Textos, infra;* Perry en *Obras generales* para «La novela», 350-1), a menudo puesta en duda (por ej. por Dörrie, 1936, en *Estudios, infra).*

OBRAS

Ποιμενικὰ τὰ κατὰ Δάφνην καὶ Χλόην, «La historia pastoral de Dafnis y Cloe» (4 libs.).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: J. M. Edmonds y G. Thornley, Loeb, 1916; A. Kairis, Atenas, 1932; G. Dalmeyda, Budé, 1934; O. Schönberger, 2.ª ed., Berlín, 1973; M. D. Reeve, BT, 1982.

TRADUCCIONES: J. Lindsay, Londres, 1948; P. Turner, Harmondsworth, 1956; W. E. McCulloh, Nueva York, 1970. *Dafnis y Cloe,* trad. de M. Brioso, Madrid, Gredos, 1982. *Dafnis y Cloe,* trad. de F. Cuartero, Barcelona, 1982.

ESTUDIOS: H. Reich, *De Alciphronis Longique aetate,* Königsberg, 1894; C. Cichorius, *Römische Studien,* Leipzig, 1922, 323; G. Valley, *Der Sprachgebrauch des Longus,* Uppsala, 1926; L. Castiglioni, «Stilo e testo del romanzo pastorale di Longo», *R. A. L.,* 61, 1928, 203-23; E. Vaccarello, «L'eredità della poesia bucolica nel romanzo di Longo», *M. C.,* 5, 1935, 307-25; H. Dörrie, *G. G. A.,* 198, 1936, 345-50 (revisada por Dalmeyda); G. Rohde, «Longus und die Bukolik», *Rh. M.,* 86, 1937, 23-49; M. P. Nilsson, *Opuscula selecta,* II, Lund, 1952, 524-41; H. H. O. Chalk, «Eros and the Lesbian pastorals of Longus», *J. H. S.,* 80, 1960, 32-51; P. Turner, «*Daphnis and Chloe:* an interpretation», *G. & R.,* 7, 1960, 117-23; M. C. Mittelstadt, *Longus and the Greek love romance,* tesis, Stanford, 1964; *idem,* «Longus, *Daphnis and Chloe* and Roman narrative painting», *Latomus,* 26, 1967, 752-61; M. Berti, «Sulla interpretazione mistica del romanzo di Longo», *S. C. O.,* 16, 1967, 343-58; A. M. Scarcella, *Struttura e tecnica narrativa in Longo sofista,* Palermo, 1968; idem, *La Lesbo di Longo sofista,* Roma, 1968; *idem,* «Realtà e letteratura nel paesaggio sociale ed economico del romanzo di Longo sofista», *Maia,* 22, 1970, 103-31; M. C. Mittelstadt, «Bucolic-lyric motifs and dramatic narrative in Longus' *Daphnis and Chloe*», *Rh. M.,* 10, 1970, 211-27; *idem,* «Love, Eros and poetic art in Longus», en *Saggi... d'Agostini,* Turín, 1971, 305-32; A. M. Scarcella, «La tecnica dell'imitazione in Longo sofista», *G. I. F.,* 23, 1971, 134-59; *idem,* «La donna nel romanzo di Longo sofista», *G. I. F.,* 24, 1972, 63-84; F. C. Christie, *Longus and the development of the pastoral tradition,* tesis, Harvard, 1972; S. Deligiorgis, «Longus' art in brief lives», *Ph. Q.,* 53, 1974, 1-9; A. Geyer, «Roman und Mysterienrituel, *W. J. A.,* n. s. 3, 1977, 179-96; L. R. Cresci, «Il romanzo di Longo sofista e la tradizione bucolica», *A. & R.,* n. s. 26, 1981, 1-25; B. Effe, «Longos. Zur Functionsgeschichte der Bukolik in der römischen Kaiserzeit», *Hermes,* 110, 1982, 65-84; R. L. Hunter, *A Study of Daphnis & Chloe,* Cambridge, 1983.

LA FÁBULA

La fábula debe de ser una forma muy antigua; es utilizada por escritores primitivos como Hesíodo y Arquíloco, y no hay duda de su existencia en Grecia y el Próximo Oriente antes del tiempo de éstos. Los griegos asociaban sus fábulas tradicionales con Esopo, un esclavo de Tracia que vivió en Samos en el s. VI a. C., pero muchas fábulas que se le atribuyen deben de provenir de diversas fuentes. Una colección de «Fábulas de Esopo» *(logoi Aisopeioi,* Dióg. Laerc., 5, 80) fue hecha por Demetrio de Falero a finales del s. IV o principios del III a. C. (ver B. E. Perry, «Demetrius of Phalerum and

the Aesopic fables», *T. A. Ph. A.*, 93, 1962, 287-346), pero la recensión que se conserva más antigua, la llamada Augustana, data del s. I o II d. C., y las otras de la última Antigüedad y de la Edad Media. El otro gran nombre de la tradición griega es el de Babrio, que escribió fábulas en verso, como Fedro lo hizo en latín (*CHCL*, II, 624-6). Podría haber sido un orador latino helenizado que vivió en Siria; su fecha es incierta, quizás el s. II d. C. Tanto Babrio como «Esopo» fueron textos populares, usados con asiduidad en escuelas hasta el fin de la Antigüedad y más tarde. Las tradiciones biográficas antiguas sobre Esopo atestiguan el interés que cosechó; para testimonios y textos sobre las *Vidas*, ver B. E. Perry, *Aesopica*, I, Urbana, Illinois, 1952.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** Esopo y el corpus atribuido a Esopo: E. Chambry, Budé, 1927; B. E. Perry, *Aesopica*, I, Urbana, Illinois, 1952; A. Hausrath, 2.ª ed. rev. H. Hunger, BT (1, I, 1970; I, 2, 1959). Babrio: B. E. Perry, Loeb, 1965 (con Fedro). **Comentarios:** Babrio: W. G. Rutherford, Londres, 1883.

TRADUCCIONES: Esopo: S. A. Handford, 2.ª ed., Harmondsworth, 1964. Babrio: (verso) D. B. Hull, Chicago, 1960; (prosa) B. E. Perry, Loeb, 1965. H. S. Schnur, *Fabeln der Antike*, Munich, 1978 (texto y trad. al alemán, incluye a Esopo y Babrio). *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, trad. y notas de P. Bádenas *et. al.*, Madrid, Gredos, 1985.

ESTUDIOS: A. Hausrath, *RE*, VI, 1909, 1704-36 («Fabel»); B. E. Perry, *Studies in the text history of the life and fables of Aesop*, Haverford, Pensilv., 1936; *idem*, «Fable», *Stud. Gen.*, 12, 1959, 17-37; *idem*, introducción a *Babrius and Phaedrus*, Loeb, 1965; M. Nøjgaard, *La fable antique*, 2 vols., Copenhague, 1964-7; M. L. West, «Near Eastern material in Hellenistic and Roman literature», *H. S. C. Ph.*, 73, 1969, 113-34; F. R. Adrados, *Historia de la fábula greco-latina*, I, Madrid, 1979.

ARRIANO, LUCIO FLAVIO

VIDA

Nació en 85-90 d. C. en Nicomedia (mod. Ismit), donde se educó y fue más tarde sacerdote de Deméter y Coré (Focio, *Bibl. Cod.*, 93, 73a37-b3). Escuchó a Epicteto en Nicópolis h. 108 (F. Millar, *J. R. S.*, 55, 1965, 142) y sirvió en el *Consilium* de C. Avidio Nigrino en Aquea, probablemente antes del 110 (A. Plassart, *Fouilles de Delphes*, III (4), 1970, 38 y sig., núms. 290 y 294; cf. A. B. Bosworth, *C. Q.*, 22, 1972, 184, n. 2). Procónsul de Bética a finales de los 120 (?), según se atestigua en un epigrama de Córdoba; cf. Oliver, 1982, en *Estudios, infra* para texto y bibl. para Cónsul *suffectus* en 129 ó 130. *Legatus Aug. pro. pr.* de Capadocia en 131-137; cf. Roos-Wirth, 1968, en *Textos, infra, test.* 8-17. Se retiró a Atenas y fue arconte en 145/6 (*IG*, II^2, 2055) y honrado como cónsul y filósofo (ὑπατικὸν φιλόσοφον, *A. A. A.*, 3, 1970, 377-80): enseguida fue titulado φιλόσοφον por L. Gelio Menandro en Corinto h. 131 (cf. G. W. Bowersock, *G. R. B. S.*, 8, 1967, 279-80).

OBRAS

Gran parte de su considerable obra (cf. Focio, *Bibl. Cod.*, 58, 17b21-2, Suda) se ha perdido. a) Filosóficas: Conferencias de Epicteto en doce libros, de los cuales ocho, titulados Διατρίβαί, se conservan: cuatro de los ocho que quedan podrían haber sido Διατριβαί o Διαλέξεις, y los otros cuatro 'Ομιλίαι; cf. H. Schenkl, *Epicteti dissertationes*, BT, 1894, xi y sig. *Sobre los cielos* (Περὶ μετεώρων) y *Sobre los cometas* (Περὶ κομητῶν) eran quizás parte de una obra: fragmentos en Roos-Wirth, 1968, en *Textos infra*, 186-95. b) Históricas, etc. *Circunnavegación del Mar Negro* (Περίπλους Εὐξείνου Πόντου) h. 132 (17, 3); *Sobre las tácticas* (Τέχνη τακτική), 136/7 (cf. 44); *Orden de la batalla contra los alanos* ("Εκταξις κατὰ 'Αλανῶν) más tarde de 135, y quizás parte de la *Historia de los alanos* ('Αλανική) ahora perdida. Vidas de *Timoleón* y *Dión*, perdidas, las cuales con el *Viaje de Alejandro* ('Ανάβασις 'Αλεξάνδρου) en siete libros (más un apéndice en jónico, la *Historia india*, 'Ινδική) antecedían a la *Historia bitinia* (Βιθυνιακά), en ocho libros (perdidos), cf. Focio, *Bibl. Cod.*, 93, 73a31 y sig. Esta secuencia, normalmente situada después del 137, precede supuestamente al consulado según A. B. Bosworth, «Arrian's literary development», *C. Q.*, 22, 1972, 163-85. La vida de Tilorobos (cf. Luciano, *Alej.*, 2) es imposible de fechar. *Los sucesores de Alejandro* (Τὰ μετὰ 'Αλέξανδρον) en diez libros (perdidos) y la *Historia de Partia* (Παρθικά) en diecisiete libros (perdidos) parecen ser posteriores. *Sobre la caza* (Κυνηγετικός) probablemente pertenece a su retiro en Atenas.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** a) Filosóficos. H. Schenkl, 2.ª ed. BT, 1916; W. A. Oldfather, Loeb, 1925-8; J. Souilhé, A. Jagu, Budé, 1943-65. b) Históricos, etc. A. G. Roos, G. Wirth, I *Alexandri Anabasis*, II, *Scripta minora et fragmenta*, BT, 1967-8 (bibliografía I, LVI-LXIV, II, XLVI-LIII). *Anábasis* e *Indiké:* P. A. Brunt, Loeb, 1976—. *Indiké:* P. Chantraine, Budé, 1927. **Fragmentos:** *FGrH*, núm. 156. **Comentarios:** Aparte de las notas de Loeb, Budé y *FGrH*, solamente existen: G. Marenghi, *Arriano, Periplo del Ponto Eusino*, Nápoles, 1958; D. B. Hull, *Hounds and hunting in ancient Greece*, Chicago, 1964, 161-4 (trad. y comentarios breves. Sobre *El Cinegético);* H. T. Hutzel, *From Gadrosia to Babylon. A commentary on Arrian's Anabasis 6.22-7.30*, tesis, Indiana, 1974. A. B. Bosworth, *A historical commentary on Arrian's History of Alexander* I, *Commentary on Books i-iii*, Oxford, 1980.

TRADUCCIONES: Completa: E. J. Chinnock en (ed.) F. R. B. Godolphin, *Greek historians*, Toronto, 1942. *Anábasis:* A. de Sélincourt, ed. rev. con una nueva introducción y notas por J. R. Hamilton, Harmondsworth, 1971. *Anábasis de Alejandro Magno. Libros I-VIII*, trad. de A. Guzmán, Madrid, Gredos, 1982.

ESTUDIOS: E. Schwartz, *RE*, II, 1230-6 = *Griechische Geschichtsschreiber*, Leipzig, 1957, 130-40; F. Reuss, «Arrian und Appian», *Rh. M.*, 45, 1899, 446-65; G. Wirth, «Anmerkungen zur Arrianbiographie: Appian-Arrian-Lukian», *Historia*, 13, 1964, 209-45; P. A. Stadter, «Flavius Arrianus, the new Xenophon», *G. R. B. S.*, 8, 1967, 155-61; G. Schepens, «Arrian's view of his task as an Alexander-historian», *Anc. Soc.*, 2, 1971, 254-68; A. B. Bosworth, «Arrian's literary development», *C. Q.*, 22, 1972, 163-85;

idem, «Arrian in Baetica», *G. R. B. S.*, 17, 1976, 55-64; P. A. Stadter, «Xenophon in Arrian's *Cynegeticus*», *G. R. B. S.*, 17, 1976, 157-67; P. A. Brunt, «From Epictetus to Arrian», *Athenaeum,* 55, 1977, 19-48; P. A. Stadter, *Arrian of Nicomedia,* Chapel Hill, 1980; *idem,* «Arrian's extended preface», *I. C. S.*, 6, 1981, 157-71; J. H. Oliver, «Arrian in two roles», *Hesperia,* supl. XIX, 1982, 122-9; R. Syme, «The career of Arrian», *H. S. C. Ph.*, 86, 1982, 181-211.

APIANO

VIDA

Nació hacia el 96 d. C. (como tarde: parece ser un adulto hacia el 115-17, la fecha del incidente de fr. 19, y un hombre mayor hacia los 150, ver *infra),* presumiblemente es en su *patria* Alejandría donde se distinguió en su carrera. Su habilidad en la oratoria forense le llevó a Roma, donde defendió causas ante los emperadores y fue finalmente (tras al menos dos súplicas de su amigo Frontón a Pío) nombrado *Procurator Augusti (pref.* 62; Frontón, *Epist. ad Ant. Pium,* 9, 2-3, 162 Van den Hout), probablemente una designación nominal. La carta de Frontón podría hacer referencia a su propio rechazo del proconsulado de Asia, h. 158 (así C. R. Haines, *Fronto,* I, Loeb, 1919, 263, rechazado por E. Champlin, «The chronology of Fronto», *J. R. S.*, 54, 1974, 149), pero su fecha es fijada normalmente en relación con el prefacio de Apiano escrito 900 años después de la fundación de Roma (34-5), sugiriendo h. 150, y 200 años después del establecimiento del principado (23-4), así h. 152 si César es tomado como el fundador (como por Gabba) o h. 169 si Apiano estaba contando a partir de Accio (como sus propias distinciones en *pref.* 22-3 y 60 corroboran con fuerza). La última fecha podría estar apoyada por la pretensión de Apiano de haber sido procurador de *emperadores* (σφῶν, *pref.* 62): tanto de Pío como, sucesivamente, de Marco y Lucio Vero, en cualquier caso después del 161. La fecha del prefacio podría ser también *antes de* 163 (Gabba, 1967, en *Comentarios, infra,* X). En la misma fecha en que fue escrito, Apiano era viejo y sin hijos (Frontón, *Epist.*, 9, 2-3) y ya había publicado una autobiografía *(pref.* 62). Parece que solamente se habían completado diecisiete de los veinticuatro libros de la historia cuando se escribió el prefacio (Viereck-Roos en *Textos, infra,* pref. vi-vii).

OBRAS

Autobiografía (perdida). Carta a Frontón (Van den Hout, pág. 227; Viereck-Roos, 1, 537). Historia romana en veinticuatro libros, de los cuales se conservan trece (entre corchetes) solamente en fragmentos o epítome de Focio *(Bibl. Cod.*, 57): [1: Reyes. 2: Italia. 3: Samnio. 4: Galia. 5: Sicilia.] 6: España. 7: Aníbal. 8: Cartago [y Numidia. 9: Macedonia] e Iliria. 10: Grecia [y Asia.] 11: Siria. 12: Mitrídates. 13-17: Guerras civiles en cinco libros. [18-21: Egipto en cuatro libros. 22: el primer siglo del Imperio. 23: Dacia. 24: Arabia.]

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** H. White, Loeb, 1912-13; P. Viereck, A. G. Roos, E. Gabba, *Appiani Historia Romana,* I, BT, 1962; L. Mendelssohn, P. Viereck, *Appiani Historia Romana,* II, BT, 1905. **Comentarios:** *Bell. Civ.,* 1: E. Gabba, 2.ª ed., Florencia, 1967. *Bell. Civ.,* 5: E. Gabba, Florencia, 1970 (las dos con traducción al italiano). *Historia romana* I (1980); II (1985); III (1985), Madrid, Gredos.

ESTUDIOS: J. Hering, *Lateinisches bei Appian,* tesis, Leipzig, 1935; E. M. Sanford, «Contrasting views of the Roman empire», *A. J. Ph.,* 58, 1937, 437-56; E. Gabba, *Appiano e la storia delle Guerre Civili,* Florencia, 1956; *idem,* «Sul libro Siriaco di Appiano», *R. A. L.,* 8, 12, 1957, 337-51; T. J. Luce, *Appian's exposition of the Roman constitution,* tesis, Princeton, 1958; E. Gabba, «Storici greci da Augusto a Severo», *R. S. I.,* 71, 1959, 361-81; P. Jannacone, «Appunti per una storia della storiografia retorica nel secondo secolo», *G. I. F.,* 14, 1961, 289-307; H. J. Kühne, «Appians historiographische Leistung», *W. Z. Rostock,* 18, 1969, 345-77; I. Hahn, «Papyrologisches zum Namen Appians», *Philologus,* 117, 1973, 97-101.

PAUSANIAS

VIDA

Nació en la primera o segunda década del s. II d. C.; probablemente llegó de Asia Menor, quizás Lidia. Escribió la Περιήγησις bajo Marco Aurelio. Visitó Asia Menor, Grecia, Macedonia, Siria, Palestina, Egipto y Roma (ver Heberdey, 1894, en *Estudios, infra.* Fuentes: obra propia, esp. 8, 9, 7 (nacimiento; Pausanias no llegó a ver a Antino, con la deducción de que el lector podía imaginar que sí lo había visto); 5, 13, 7 (lugar de nacimiento; παρ' ὑμῖν sugiriendo como origen Magnesia en Sipilo); 5, 1, 2 (fecha de Περιήγησις; fundación de la Corinto romana fechada 217 años antes del tiempo de su escritura, que para este pasaje es por esto 173) y 10, 34, 5 (ref. a la invasión de Grecia por Costoboci en el 170 ó 171).

OBRAS

Guía de Grecia (Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος) en diez libros.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y COMENTARIOS: **Textos:** F. Spiro, BT, 1903; W. H. S. Jones, H. A. Ormerod, R. E. Wycherley, Loeb, 1918-35; M. H. Rocha-Pereira, BT, 1973-81. **Comentarios:** H. Hitzig y H. Blümner, 3 vols. (6 medios vols.), Berlín y Leipzig, 1896-1910; J. G. Frazer, 6 vols., 2.ª ed., Londres, 1913: N. Papachatzis, 4 vols., Atenas, 1963-75; P. Levi, 2 vols., Harmondsworth, 1971. Selecciones: E. Meyer, *Beschreibung Griechenlands,* Zurich, 1954 (con trad.); G. Roux, *Pausanias en Corinthie,* 2, 1-15, París, 1958.

ESTUDIOS: A. Kalkmann, *Pausanias der Perieget,* Berlín, 1886; W. Gurlitt, *Über Pausanias,* Graz, 1890; R. Heberdey, *Die Reisen des Pausanias,* Viena, 1894; C. Robert, *Pausanias als Schriftsteller,* Berlín, 1909; G. Pasquali, «Die schriftstellerische Form des Pausanias», *Hermes,* 48, 1913, 161-223; F. A. Trendelenburg, *Pausanias in Olympia,* Berlín, 1914; L. Deicke, *Quaestiones Pausanianae,* Göttingen, 1935; G. Daux, *Pausanias à Delphes,* París, 1936; A. Diller, «The manuscripts of Pausanias», *T. A. Ph. A.*, 88, 1957, 169-88; R. E. Wycherley, «Pausanias in the Agora of Athens», *G. R. B. S.*, 2, 1959, 21-44; J. Hejnic, *Pausanias the periegete and the archaic history of Arcadia,* Praga, 1961; R. E. Wycherley, «Pausanias at Athens II», *G. R. B. S.*, 4, 1963, 157-75; M. Marinescu-Himu, «Les sources d'inspiration de Pausanias dans le livre IV de la Périégèse», *Actes de la XIIe conférence internationale d'études classiques: Eirene,* Cluj-Napoca, 1972, Amsterdam, 1975, 251-7; M. Jost, «Pausanias en Megalopolitide», *R. E. A.*, 75, 1973, 241-67; *idem,* «Sur les traces de Pausanias en Arcadie», *Rev. Arch.*, 1974, 179-86; O. Strid, *Über Sprache und Stil des Periegeten Pausanias,* Uppsala, 1976; J. Heer, *La personnalité de Pausanias,* París, 1979.

CASIO DIÓN

(CLAUDIO CASIO DIÓN COCCEYANO)

VIDA

Fecha de nacimiento desconocida. Natural de Nicea de Bitinia. Acompañó a su padre Aproniano cuando fue legado de Cilicia. Senador en Roma bajo Cómodo. Honrado por Pertinacte en 193 d. C. y designado pretor. Cónsul por primera vez como subrogado bajo un tal Severo en año desconocido, quizás en 205 (bajo Septimio Severo) o 223 o 224 (bajo Severo Alejandro). En Nicomedia con Caracalla, 214-15. Designado por Macrino *curator* de Pérgamo y Esmirna; allí en el invierno del 218/19. En Asia h. 221. Sirvió en África (223) como legado o procónsul, luego *legatus Augusti pro praetore* de Dalmacia (224-5) y Panonia superior (226-8). Cónsul por segunda vez, como compañero del emperador, 229 d. C. Fuentes: obra propia, esp. 75, 15, 3 (antecedentes; cf. Foc., *Bibl. Cod.*, 71, Suda); 72, 7, 2 (Cilicia); 72, 4, 2 (Cómodo; cf. 72, 16, 3; 72, 20, 1, y 21, 1); 73, 12, 2 (pretor); 76, 16, 4, y 80, 2, 1 (cónsul; cf. *fasti);* 77, 17-18, y 78, 8, 4 (Nicomedia); 79, 7, 4 *(curator);* 79, 18, 3 (Asia); 49, 36, 4, y 80, 1, 2-3 (África, Dalmacia, Panonia); *Bull. Épig.*, 1971, 454, núm. 400 («Claudio» entre sus nombres).

OBRAS

1) **Conservadas:** *Historia romana* hasta el 229 d. C. en 80 libs., invirtió veintidós años en la preparación y composición (72, 23, 5). Se conservan los libs. 36-54 en su totalidad, 55-60 en fragmentos sustanciales, 79-80 en parte. Epítomes de Jifilino (s. XI) y Zonaras (s. XII) válidos para las partes perdidas del original. 2) **Perdidas:** Biografía de Arriano (Suda; ver G. Wirth, *Klio,* 41, 1963, 221-33); tratado sobre sueños y prodigios para Septimio Severo al principio de su reinado (Dión, 72, 23, 1). La Suda mencio-

na erróneamente dos obras de Dión llamadas *Persica* y *Getica;* error cuya mejor explicación es por la confusión de los nombres: Dinón de Colofón escribió la primera, Dión de Prusa (Dión Crisóstomo) la segunda.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS: U. P. Boissevain, Berlín, 1895-1931 (con *index verborum* por W. Nawijn); E. W. Cary, Loeb, 1914-27 (con notas breves).

ESTUDIOS: E. Gabba, «Sulla storia romana di Cassio Dione», *R. S. I.*, 67, 1955, 289-333; J. Bleicken, «Der politische Standpunkt Dios gegenüber der Monarchie», *Hermes,* 90, 1962, 444-67; F. Millar, *A study of Cassius Dio,* Oxford, 1964; F. Kolb, *Literarische Beziehungen zwischen Cassius Dio, Herodian und der Historia Augusta,* Bonn, 1972; C. Letta, «La composizione dell'opera di Cassio Dione: cronologia e sfondo storico-politico», *Ricerche di Storiografia Antica,* 1, Pisa, 1979, 117-89.

HERODIANO

VIDA

No nació en Italia; probablemente de origen oriental. Vivió durante el período sobre el que escribió (180-238 d. C.). Ostentó cargos públicos e imperiales no identificados. Fuentes: su *Historia,* 1, 2, 5; 2, 11, 8; 2, 15, 7.

OBRAS

Historia (8 libs.) desde la muerte de Marco hasta la ascensión de Gordiano III.

BIBLIOGRAFÍA

(Ver Whittaker, ed. Loeb., en *Textos, infra,* LXXXIX-XCV.)

TEXTOS: L. Mendelssohn, BT, 1883; K. Stavenhagen, BT, 1922; F. Cassola, Florencia, 1968; C. R. Whittaker, Loeb, 1969 (con notas íntegras). *Historia del Imperio Romano después de Marco Aurelio,* trad. de J. J. Torres Esbarranch, Madrid, Gredos, 1985.

ESTUDIOS: F. Cassola, «Sulla attendabilità dello storico Erodiano», *A. A. P.*, n. s. 6, 1956/7, 195 y sigs.; F. J. Stein, *Dexippus et Herodianus rerum scriptores quatenus Thucydidem secuti sint,* Bonn, 1957; W. Widmer, *Kaisertum, Rom und Welt in Herodians* Μετὰ Μάρκον Βασιλείας ἱστορία, Zurich, 1967; G. Alföldy, «Zeitgeschichte und Krisenempfindung bei Herodian», *Hermes,* 99, 1971, 429-49; *idem,* «Herodians Person», *Anc. Soc.,* 2, 1971, 204-33; F. Kolb, *Literarische Beziehungen zwischen Cassius Dio, Herodian und der Historia Augusta,* Bonn, 1972; G. W. Bowersock, «Herodian and Elagabalus», *Y. Cl. S.,* 24, 1975, 229-36.

APÉNDICE DE MÉTRICA [1]

1) PRINCIPIOS BÁSICOS

VERSOS ACENTUADOS Y CUANTITATIVOS

En metros familiares a los anglohablantes, el ritmo se mide por la previsible alternancia de una o más sílabas acentuadas con una o más no acentuadas (distinguibles por la notación - y ⌣, o ´ y *). En consecuencia, lo que determina si una serie de palabras puede o no incluirse en una cierta parte del verso es el acento. Así, la palabra *Hellenic* puede ocupar la unidad métrica representada por la notación ⌣ - ⌣ en virtud del acento asignado a su segunda sílaba en la pronunciación cotidiana. En cambio, los ritmos de los metros clásicos griegos se miden por la previsible alternancia de una o más sílabas «pesadas» con una o más sílabas «ligeras» (definidas a continuación, y distinguidas por las notaciones - y ⌣), de modo que en la construcción del verso griego el factor de mayor importancia no es el acento sino el «peso» de la sílaba. Por ejemplo, la palabra Ἑλλήνων, aunque acentuada en el lenguaje usual en la segunda sílaba, consta a efectos métricos de tres sílabas largas, razón por la cual sólo puede ocupar la secuencia métrica - - -. Los versos construidos según este principio se llaman convencionalmente *cuantitativos:* habría que insistir en que ese término se refiere a la cantidad de las sílabas, y que en estas notas tal cantidad se expresa por los términos «larga» y «breve», para distinguirla de la cantidad intrínseca de las vocales; por desgracia, tanto el peso de las sílabas como la cantidad de las vocales se designan todavía generalmente por los mismos símbolos, - y ⌣.

MEDIDA DE LAS SÍLABAS

Una sílaba que contenga una vocal larga o un diptongo es larga (p. ej. las primeras sílabas de δῶρον y δοῦλος).

Una sílaba que contenga una vocal breve es breve si termina con esa vocal (p. ej. la primera sílaba de θέρος), pero larga si termina con una consonante (p. ej. la primera sílaba de θέρμος).

[1] Referencias con sólo el nombre: véase bibliografía en (4), al final.

Para determinar si una sílaba con vocal breve termina o no con una consonante (y establecer así su cantidad), deben observarse las reglas siguientes [2]: 1) no debe tenerse en cuenta la división de la palabra; 2) una consonante simple entre dos vocales o dos diptongos pertenece a la sílaba siguiente (así, λέγω → *lĕ-go; πάθεν ἄλγεα → pă-thĕ-nal-ge-a);* 3) de dos o más consonantes sucesivas, al menos una pertenece a la sílaba precedente (p. ej. λέμμα → *lēm-ma;* φίλτατε ξένων → *phīl-ta-tēk-se-non).*

NOTA: El espíritu no se considera consonante (excepto en el caso de la ῥ, que normalmente convierte en larga a la sílaba precedente; véase West, 15-16); ζ, ξ, y ψ se consideran consonantes dobles *(zd, ks* y *ps).*

Hay una importante excepción a la regla (3). En el caso de la combinación de una consonante oclusiva con otra líquida o nasal (πβφ, τδθ, κγχ seguidas de λ ó ρ, o de μ ó ν), la división silábica puede hacerse tanto entre las consonantes (p. ej. πατρός → *pāt-ros)* como delante de ellas (p. ej. *pă-tros),* de lo que resulta que la sílaba anterior sea larga o breve, respectivamente. No obstante, cuando dos de esas consonantes pertenecen a distintas partes de una palabra compuesta o a dos palabras diferentes, la división se hace siempre entre ellas, lo que da una sílaba precedente larga, p. ej. ἐκλέγω → *ēk-le-go,* no *ĕ-kle-go;* ἐκ λόγων → *ēk-lo-gon,* no *ĕ-klo-gon).* Por último, cuando esas consonantes empiezan la palabra siguiente después de una vocal final breve, la división se hace casi siempre delante de ellas (excepto en la épica) y la sílaba precedente es breve (p. ej. ὁ κλεινός → *hŏ-klei-nos).*

Véanse más pormenores en West, 15-18.

ACENTO

El acento del griego antiguo era básicamente tónico. Tenía una influencia insignificante en la construcción del verso recitado (aunque contribuyera claramente a su melodía) y en el verso cantado se subordinaba por completo a las exigencias del acompañamiento musical. Que hubiera también un elemento de fuerza en la acentuación del griego clásico (en relación con el acento tónico o con independencia de él) y, en este caso, que tuviera algún efecto significativo en la construcción del verso recitado, son cuestiones discutibles: vease Allen, 1973, 274-334; 1974, 120-5, 161-7 (con bibliografía, 161; véase también M. L. West, *Gnomon,* 48, 1976, 5-6).

En períodos posteriores de la Antigüedad se produjo gradualmente un cambio fundamental en la pronunciación. Antes del fin del s. IV d. C., el acento tónico había sido sustituido por un acento «dinámico», es decir, la sílaba acentuada ya no se distinguía por la variación de altura tonal, sino por la intensidad. Este cambio se reflejó en la estructura del verso, que dejó de ser cuantitativo y vino a fundarse en la oposición de sílabas acentuadas y no acentuadas. Véase Allen, 1974, 119-20; West, 162-4.

2) TÉRMINOS TÉCNICOS

Aféresis: véase *Sinecfonesis.*

Anceps («indiferente»): término empleado para describir un elemento métrico que puede ser representado por una sílaba larga o por una sílaba breve. El elemento final

[2] La división resultante es sólo práctica; en cuanto a las dificultades que encierra una definición absoluta de la unidad silábica, véase Allen, 1973, esp. 27-40.

de muchos metros griegos es regularmente de esta naturaleza, pero no en ciertos metros líricos en los cuales hay continuidad métrica *(sinafía)* tanto entre versos como dentro de ellos.

Antístrofa: véase *Estrofa.*

Arsis: véase *Tesis.*

Catalexis: el truncamiento de la sílaba final de un colon o metro en relación a otro (p. ej. el ferecracio es la forma cataléctica de un glicónico; véase (3b) *infra).*

Cesura («corte») y *diéresis:* el corte entre palabras dentro de un verso se denomina tradicionalmente *cesura* cuando se produce dentro de un pie o metro, y *diéresis* cuando se produce al final de uno u otro (pero cf. M. L. West, *C. Q.*, n. s. 32, 1982, 292-7). Su distribución variada desempeña un papel importante para evitar la monotonía en la construcción de los versos; en particular, la cesura evita una serie de palabras coincidente con los pies o metros de un verso.

Contracción: sustitución de dos sílabas breves por una larga.

Correptio: véase *Elisión.*

Crasis: véase *Sinecfonesis.*

Diéresis: véase *Cesura.*

Elisión y *Hiato* («hendidura»): una vocal final breve se suprime generalmente o se *elide* cuando va inmediatamente seguida de otra vocal. Cuando no se elide en estas circunstancias se dice que está en *hiato;* por el proceso de *correptio* (lo más frecuente en la épica y la elegía arcaicas) una vocal larga o diptongo en hiato (tanto dentro de una palabra como en la unión de palabras) puede ser medida como breve para hacer una sílaba breve. Véanse más pormenores en West, 10-15.

Epodo: 1) Un período de dos versos en el cual un verso corto sigue a un verso largo (p. ej. Arquíloco emplea el trímetro yámbico más hemiepes dactílico, hexámetro más dímetro yámbico, etc.). 2) Véase *Estrofa.*

Estrofa: estructura métrica empleada por dramaturgos y poetas líricos, compuesta de uno o más períodos que se repiten de la misma forma una vez (cuando la segunda estrofa se llama *antístrofa)* o más veces. La *estructura triádica* indica el procedimiento en el cual dos estrofas (estrofa y antístrofa) van seguidas por una tercera de diferente forma métrica (epodo); el sistema puede repetirse *ad lib.*

Estructura triádica: véase *Estrofa.*

Prodelisión: véase *Sinecfonesis.*

Responsión: véase *Estrofa.*

Resolución: sustitución de una sílaba larga por dos breves.

Sinafía: véase *Anceps.*

Sinecfonesis: la fusión en una sílaba tanto de dos vocales de una palabra (p. ej. θεός como un monosílabo) como de un diptongo final o vocal larga (o bien ὁ, ἁ, τό, τά) y una vocal inicial; cuando la segunda palabra empieza con ε (generalmente ἐστι) se llama *prodelisión* o *aféresis* (p. ej. ποῦ'στιν). Se llama a veces *crasis* (p. ej.

καὶ ἐγώ → κἀγώ) o *sinicesis* (p. ej. ἤ͜ οὐ como monosílabo) según que la sinecfonesis se indique o no al escribir.

Sinicesis: véase *Sinecfonesis.*

Tesis y *arsis:* términos usados originariamente para designar aquellas partes del verso griego acompañadas por la bajada y la subida del pie (esto es golpe hacia abajo y golpe hacia arriba). Puesto que los términos se utilizan ahora generalmente con un significado opuesto a su sentido original, West recomienda que sean abandonados y se usen sustitutos tales como *ictus* para el golpe hacia abajo.

UNIDADES DE ANÁLISIS:

Colon: frase métrica simple no mayor de unas doce sílabas (p. ej. el glicónico); generalmente los cola son subdivisiones de períodos, aunque algunos pueden emplearse como períodos cortos por sí mismos.

Metro: el ritmo de algunos versos es suficientemente regular para poderse dividir en una serie de unidades idénticas o equivalentes denominadas metros, y el período puede describirse según el número de metros que contenga (dímetro, trímetro, tetrámetro, pentámetro, hexámetro = metro x 2, 3, etc.).

Período: estructura métrica que se extiende a veces a varios versos (p. ej. la estrofa sáfica), 1) cuyos límites no cortan una palabra, 2) dentro de los cuales hay continuidad métrica (sinafía), y 3) cuyo elemento final es anceps.

Pie: unidad métrica idéntica al metro en algunos tipos de verso (p. ej. dactílico), división del metro en otros (p. ej., en versos yámbicos, trocaicos y anapésticos hay dos pies en cada metro).

3) METROS USUALES

En aras de la sencillez sólo daremos las características primordiales de cada metro. En cuanto a las numerosas divergencias sobre anceps, resolución, posición de cesuras, etc., véase Dale, Raven y West. La notación que usaremos a continuación es básicamente la de West: - = larga o anceps final; ⏑ = breve; x = anceps; ⏓ = generalmente larga; ⏒ = generalmente breve; ⏖ = larga resoluble; ⏕ = par de breves contraíbles.

a) Versos estíquicos (construidos por repetición de versos métricamente iguales, destinados principalmente al recitado, aunque algunos metros estíquicos fueran cantados):

Tetrámetro yámbico cataléctico:

x -⏑- | x -⏑- | x -⏑- | ⏑ --

(metro muy común en comedia, empleado principalmente en entradas y salidas de coros y en escenas de discusiones).

Trímetro yámbico:

x –⏑– | x –⏑– | x –⏑–

(principal metro del diálogo dramático; empleado por los yambógrafos como metro «informal» en poesía satírica o invectiva; empleado por Arquíloco en alternación con versos cortos [hemíepes, dímetro yámbico, etc.] para formar un epodo).

Coliambo o escazonte:

x –⏑– | x –⏑– | x –––

(= trímetro yámbico con larga en lugar de la breve final; empleado en poesía satírica y procaz [Hiponacte, Calímaco, Herodas], en invectivas filosóficas [Timón] y en la fábula [Babrio]).

Tetrámetro trocaico cataléctico:

–⏑– x | –⏑– x | –⏑– x | –⏑–

(aparentemente [Arist., *Poét.*, 1449a21] es el metro original del diálogo trágico, pero en la tragedia antigua [donde se asocia con escenas de mucha tensión] es mucho menos común que el trímetro yámbico; muy común en comedia, particularmente en los epirremas de la parábasis [véanse págs. 358 y sigs.]).

Hexámetro dactílico:



(metro corriente en la poesía épica, pastoral y didáctica; empleado también en oráculos, enigmas, himnos y lamentos; a veces se halla en el drama; empleado por Arquíloco alternando con un verso más corto [hemíepes, dímetro yámbico, etc.] para formar un epodo).

«Pentámetro» dactílico (en realidad = hemíepes × 2):



(casi invariablemente siguiendo el hexámetro para formar el dístico elegíaco, que se considera como una entidad y por ello como estíquico [o «dístíquico»]; empleado en una amplia variedad de asuntos [simposíaco, militar, histórico, descriptivo, erótico] y el metro usual en epigramas).

Tetrámetro anapéstico cataléctico:

⏔ – ⏔ – | ⏔ – ⏔ – | ⏔ – ⏔ – | ⏑⏑ ––

(metro altisonante, muy común en el diálogo cómico).

b) Versos no estíquicos (construidos por combinación y ampliación de diferentes cola métricos y metros; destinados principalmente al canto, tanto solo [monodia] como coral, con acompañamiento de música y/o danza).

Las unidades principales pueden clasificarse como sigue (aunque las unidades de diferentes categorías se hallan frecuentemente combinadas):

Yámbico: basado en el metro x – ⏑ –; las secuencias más comunes son de dímetros y trímetros, a menudo combinados con otros cola.

Trocaico: basado en el metro – ⏑ – x; las secuencias más comunes son de dímetros y trímetros, a menudo combinados con otros cola.

lecitio:	– ⏑ – ⏓ | – ⏑ –	(= dímetro cataléctico)
itifálico:	– ⏑ – ⏑ | – –	
escazonte	– ⏑ – x | – ⏑ – x | – ⏑ – x | – – –	

Dactílico: basado en el metro – ⏑⏑; las secuencias más comunes son de dos a seis metros, a menudo combinados con yámbicos y trocaicos.

hemíepes: – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

Dáctilo-epítrito: basado en el hemíepes (– ⏑⏑ – ⏑⏑ –) y crético (– ⏑ –), que puede estar precedido, separado o seguido por un anceps que es normalmente largo (epítrito = – ⏑ – –; para la terminología, véase West, 70); particularmente frecuente en Píndaro y Baquílides.

Anapéstico: basado en el metro ⏑⏑ – ⏑⏑ –; tradicionalmente metro de marcha, y asociado particularmente con partes del drama en las que hay movimiento en escena; la secuencia más frecuente es de dímetros, a menudo terminada en un paremíaco (⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – – = dímetro cataléctico).

Docmíaco: basado en el metro ⏑ – – ⏑ –; asociado a escenas de gran excitación; muy frecuente en tragedia, raro en comedia, salvo en parodias; las secuencias más frecuentes son de metros y dímetros, a menudo combinados con yámbicos, créticos y baqueos (= ⏑ – –).

Crético: basado en los metros ⏑ – – ⏑ – o – ⏑ ⏑ ⏑ («peón primero») o ⏑ ⏑ ⏑ – («peón cuarto»); frecuente en comedia, raro en tragedia; las secuencias más corrientes son de dímetros, trímetros y tetrámetros.

Jónico: basado en el metro ⏑⏑ – – (jónico menor) o – – ⏑ ⏑ (jónico mayor); asociado al culto y con lo exótico y extranjero; las secuencias más frecuentes son de dímetros y trímetros; a menudo se encuentra en combinación con el anacreóntico = ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –.

Eólico: término empleado a veces para incluir otros cola de longitud asimétrica, pero restringido aquí a aquellos que contengan como núcleo al coriambo (– ⏑ ⏑ –):

glicónico:	x x	– ⏑⏑ –	⏑ –
ferecracio:	x x	– ⏑⏑ –	–
telesileo:	x	– ⏑⏑ –	⏑ –
reiziano:	x	– ⏑⏑ –	–
hiponacteo:	x x	– ⏑⏑ –	⏑ – –
hagesicoreo (o enoplio):	x	– ⏑⏑ –	⏑ – –
aristofanio:		– ⏑⏑ –	⏑ – –
dodrans:		– ⏑⏑ –	⏑ –
adonio:		– ⏑⏑ –	–

Algunos cola eólicos se emplean como períodos por sí mismos; se usan más frecuentemente para formar períodos más largos, 1) en combinación con otros cola (eólicos o de otro tipo), 2) por la adición de prefijos o sufijos (p. ej. la adición de baqueos a glicónicos da el falecio = x x | – ⏑⏑ – | ⏑ – ⏑ – –), o 3) por ampliación interna dactílica o coriámbica (p. ej. la ampliación coriámbica del gliconio da el asclepiadeo menor = x x | – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – | ⏑ –). Dos estrofas eólicas frecuentes basadas en cola eólicos son la sáfica (= – ⏑ – x | – ⏑⏑ – | ⏑ – – (tres veces) más – ⏑⏑ – | – = adonio) y la alcaica (= x – ⏑ – x | – ⏑⏑ – | ⏑ – (dos veces) más x – ⏑ – x – ⏑ – – más – ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑ – –); para diferentes análisis de estas estrofas, véanse West, 32-3; Raven, 77-9; *OCD*, 683.

4) BIBLIOGRAFÍA

Allen, W. S., *Accent and rhythm*, Cambridge, 1973.

—, *Vox Graeca*, 2.ª ed., Cambridge, 1974.

Dale, A. M., *The lyric metres of Greek drama*, 2.ª ed., Cambridge, 1968.

—, *Metrical analyses of tragic choruses*, fasc. 1., *B. I. C. S.*, supl. XXI, 1, 1971; fasc. 11, *B. I. C. S.*, supl. XXI, 2, 1981.

Maas, P., *Greek metre*, trad. de H. Lloyd-Jones, Oxford, 1962.

Raven, D. S., *Greek metre*, 2.ª ed., Londres, 1968.

Sommerstein, A. H., *The sound pattern of ancient Greek*, Oxford, 1973.

West, M. L., *Greek metre*, Oxford, 1982.

White, J. W., *The verse of Greek comedy*, Londres, 1912.

Wilamowitz-Moellendorff, U. von, *Griechische Verskunst*, Berlín, 1921.

OBRAS CITADAS EN EL TEXTO

Adams, C. D., 1917: «Demosthenes' avoidance of breves», *C. Ph*, 12, 271-94.

Adkins, A. W. H., 1960: *Merit and responsibility*, Oxford.

Adrados, F. R., 1966: «Ilustración y política en la Grecia clásica», Madrid.

—, 1978: «Propuestas para una nueva edición e interpretación de Estesícoro», *Emerita*, 46, 251-99.

Albini, U., 1968: [Erode Attico] ΠΕΡΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ, Florencia = Biblioteca nazionale, Serie dei classici greci e latini. Testi con commento filologico, VIII.

Alegre, A., 1986: «La sofística y Sócrates», Barcelona.

Allen, T. W., 1912: *Homeri opera*, V. OCT.

—, Halliday, W. R., Sikes, E. E., 1936: *The Homeric Hymns*, Oxford.

Alsina, J., 1963: *Tradición y aportación personal en el teatro de Eurípides*, Barcelona.

—, 1981: *Tucídides. Historia, ética política*, Madrid.

Altheim, F., 1948/50: *Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Altertum*, Halle/Saale.

Anderson, G., 1976: *Studies in Lucian's comic fiction, Mnemosyne*, supl. XLIII, Leiden.

Andrewes, A., 1956: *The Greek tyrants*, Londres.

—, 1959: «Thucydides on the causes of war», *C. Q.*, n. s. 9, 223-39.

Arnim, H. von, 1913: *Supplementum Euripideum*, Bonn.

Arnott, W. G., 1975: *Menander, Plautus, Terence, G. & R.*, New surveys in the classics, IX.

—, 1979: *Menander*, I, Loeb, Londres y Cambridge, Mass.

Arrighetti, G., 1973: *Epicuro opere*, 2.ª ed., Turín.

Austin, M. M., 1970: *Greece and Egypt in the archaic age, P. C. Ph. S.*, supl. II.

Austin, R. G., 1948: *Quintiliani Institutionis Oratoriae Liber XII*, Oxford.

Babut, D., 1969: *Plutarque et le stoïcisme*, París.

Bacon, H., 1961: *Barbarians in Greek tragedy*, New Haven.

Bádenas, P., 1984: *Estructura del diálogo platónico*, Madrid.

Badian, E., 1958: «The eunuch Bagoas», *C. Q.*, n. s. 8, 144-57.

Bailey, C., 1926: *Epicurus. The extant remains*, Oxford.

Baldry, H. C., 1953: «The idler's paradise in Greek comedy», *G. & R.*, 22, 49-60.

Barber, G. L., 1935: *The historian Ephorus*, Cambridge.

Barigazzi, A., 1966: *Favorino di Arelate*, Florencia.

Barlow, S. A., 1971: *The imagery of Euripides: a study in the dramatic use of pictorial language*, Londres.

Barns, J. W. B., 1956: «Egypt and the Greek romance», *Akten des VIII Kongress für Papyrologie,* 29-36, Viena.
Barrett, W. S., 1964: *Euripides, Hippolytos,* Oxford.
Barwick, K., 1957: *Probleme der stoischen Sprachlehre und Rhetorik,* Abhand. zu Leipzig, Phil.-hit. Kl. XLIX, 3, Berlín.
Bateman, J. J., 1962: «Some aspects of Lysias' argumentation», *Phoenix,* 16, 155-77.
Beck, F. A. G., 1975: *Album of Greek education,* Sidney.
Bernays, J., 1853: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie,* Breslau.
Berthiaume, G., 1982: «Les rôles du *mágeiros:* étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne», *Mnemosyne,* supl. LXX.
Bhattacharya, V., 1943: The *Āgamaśāstra of Gauḍapāda,* Calcuta.
Bieber, M., 1961: *The history of the Greek and Roman theater,* 2.ª ed., Princeton, N. J.
Björck, G., 1950: *Das alpha impurum und die tragische Kunstsprache,* Uppsala.
Blanchard, A., 1970: «Recherches sur la composition des comédies de Ménandre», *R. E. G.,* 83, 38-51.
Blass, F., 1887: *Die attische Beredsamkeit,* Leipzig.
Bloch, H., 1940: «Historical literature of the fourth century», *H. S. C. Ph.,* supl. I, 302-76.
Blum, R., 1977: *Kallimachos und die Literaturverzeichnung bei den Griechen,* Frankfurt am Main.
Boegehold, A. L., 1963: «Toward a study of Greek voting procedure», *Hesperia,* 32, 366-74.
Bollack, J., Judet de la Combe, P., Wismann, H., 1977: *La réplique de Jocaste, Cahiers de Philologie,* II, avec un supplément, Publications de l'Université de Lille, III, Lille.
Bolling, G. M., 1956: «Notes on Corinna», *A. J. Ph.,* 77, 282-7.
Bonanno, M. G., 1972: *Studi su Cratete comico,* Padua.
Bonner, R. J., Smith, G., 1930: *The administration of justice from Homer to Aristotle,* Chicago.
Bonner, W. S., 1939: *The literary treatises of Dionysius of Halicarnassus,* Cambridge.
Bosworth, A. B., 1970: «Aristotle and Callisthenes», *Historia,* 19, 407-13.
—, 1972: «Arrian's literary development», *C. Q.,* n. s. 22, 163-85.
Bowersock, G. W., 1969: *Greek sophists in the Roman empire,* Oxford.
—, 1971: Review of M. J. Fontana, *L'Athenaion Politeia, Gnomon,* 43, 416-18.
—, 1973: «Greek intellectuals and the Imperial Cult in the second century A. D.», *Le culte des souverains dans l'empire romain, Entretiens Hardt,* 19, 179-212, Ginebra.
Bowie, E. L., 1974: «Greeks and their past in the Second Sophistic», en M. I. Finley, ed., *Studies in ancient society,* 166-209, Londres (= *Past and Present,* 46, 1970, 3-41).
—, 1978: «Apollonius of Tyana: tradition and reality», *ANRW,* II, XVI, 2, 1652-99.
Bowra, C. M., 1964: *Pindar,* Oxford.
Bozanic, N., 1977: «Structure, language and action in the comedies of Menander», tesis, Londres.
Brillante, C., Cantilena, M., Pavese, C. O., 1981: (eds.), *I poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale,* Padua.
Bringmann, K., 1965: *Studien zu den politischen Ideen des Isokrates,* «Hypomnemata», XIV, Göttingen.

Brink, C. O., 1963: *Horace on poetry. Prolegomena to the literary epistles,* Cambridge.
Brioso, M., 1972: *Aspectos y problemas del himno cristiano primitivo,* Salamanca.
Brown, A. L., 1978: «Alkman, P. Oxy. 2443 Fr. 1 and 3213», *Z. P. E.,* 32, 36-8.
Browning, R., 1960: «Recentiores non deteriores», *B. I. C. S.,* 7, 11-21.
—, 1969: *Medieval and modern Greek,* Londres (2.ª ed., Cambridge, 1983).
Bruns, I., 1896: *Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christi Geburt,* Berlín.
Brunt, P. A., 1973: «Aspects of the social thought of Dio Chrysostom and of the Stoics», *P. C. Ph. S.,* n. s. 19, 9-34.
—, 1974: «Marcus Aurelius in his *Meditations*», *J. R. S.,* 64, 1-20.
Bundy, E. L., 1962: *Studia pindarica,* Univ. of Calif. Studies in Classical Philology, XVIII, 1 y 2, Berkeley y Los Ángeles.
Bürger, K., 1892: «Zu Xenophon von Ephesus», *Hermes,* 27, 36-67.
Burkert, W., 1961: «Hellenistische Pseudopythagorica», *Philologus,* 105, 16-43; 226-46.
—, 1977: «Le mythe de Géryon: perspectives préhistoriques et tradition rituelle», en B. Gentili y G. Paioni (ed.), *Il Mito Greco, Atti del Convegno Internazionale* (Urbino, 7-12, mayo 1973), 273-83, Roma.
Burnett, A. P., 1944: *La aurora del pensamiento griego,* México.
—, 1964: «The race with the Pleiades», *C. Ph.,* 59, 30-4.
Burnyeat, M. F., 1977: «Socratic midwifery, Platonic inspiration», *B. I. C. S.,* 24, 7-16.
Butcher, S. H., 1891: *Some aspects of the Greek genius,* Londres.
Cairns, F., 1972: *Generic composition in Greek and Roman poetry,* Edimburgo.
Calame, C., 1977: *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque,* II, *Alcman,* Roma.
Campbell, D. A., 1967: *Greek lyric poetry,* Londres y Nueva York.
Cassio, A. C., 1977: *Aristofane, Banchettanti: i frammenti,* Pisa.
Chadwick, J., 1962: *El enigma micénico,* Madrid, Taurus.
—, 1973: «The Berezan lead letter», *P. C. Ph. S.,* n. s. 19, 35-7.
—, 1978: *El mundo micénico,* Madrid, Alianza.
Chalk, H. H. O., 1960: «Eros and the Lesbian pastorals of Longus», *J. H. S.,* 80, 32-51.
Charitonidis, S., Kahil, L., Ginouvès, R., 1970: *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène. Antike Kunst,* Beiheft 6, Berna.
Cherniss, H., 1935: *Aristotle's criticism of presocratic philosophy,* Baltimore.
Cochrane, C. N., 1929: *Thucydides and the science of history,* Londres.
Coffey, M., 1976: *Roman satire,* Londres.
Cole, T., 1967: *Democritus and the sources of Greek anthropology,* Cleveland, Ohio.
Coleman, R. G. G., 1972: «The role of the Chorus in Sophocles' *Antigone*», *P. C. Ph. S.,* n. s. 18, 4-27.
Conacher, D. J., 1967: *Euripidean drama,* Toronto.
Connor, W. R., 1967: «History without heroes: Theopompus' treatment of Philip», *G. R. B. S.,* 8, 133-54.
—, 1971: *The new politicians of fifth-century Athens,* Princeton, N. J.
Constantinides, E., 1969: «Timocles *Ikarioi satyroi:* a reconsideration», *T. A. Ph. A.,* 100, 49-61.
Cook, R. M., 1937: «The date of the Hesiodic *Shield*», *C. Q.,* 31, 204-14.
Cooper, L., 1922: *An Aristotelian theory of comedy,* Nueva York.
Cornford, F. M., 1907: *Thucydides mythistoricus,* Londres.
Cousin, J., 1935: *Études sur Quintilien,* I, París.

Cunningham, I. C., 1971: *Herodas,* Oxford.
Dain, A., 1963: «La survie de Ménandre», *Maia,* 15, 278-309.
Dale, A. M., 1954: *Euripides, Alcestis,* Oxford.
—, 1959: «The Hoopoe's song», *C. R.,* 9, 199-200 = *Collected papers,* 1969, 135-6.
Davies, M. I., 1969: «Thoughts on the Oresteia before Aischylos», *B. C. H.,* 93, 214-60.
Davison, J. A., 1968: *From Archilochus to Pindar,* Londres (= *Phoenix,* 16, 1962, 219-22).
Dawe, R. D., 1972: «Stesichorus, frag. 207 P», *P. C. Ph. S.,* n. s. 18, 28-30.
Dawkins, R. M., 1929: (ed.), «The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta», *J. H. S.* , supl. V, Londres.
Dawson, C. M., 1966: «*Spoudaiogeloion:* random thoughts on occasional poems», *Y. Cl. S.,* 19, 39-76.
Deichgräber, K., 1933: «Hymnische Elemente in der philosophischen Prosa der Vorsokratiker», *Philologus,* 88, 347-61.
Delatte, A., 1922: *Essai sur la politique pythagoricienne,* Lieja.
Delorme, J., 1960: *Gymnasion,* París.
Denniston, J. D., 1960: *Greek prose style,* Oxford.
—, Page, D. L., 1957: *Agamemnon,* Oxford.
Dessau, H., 1892: *Inscriptiones Latinae Selectae,* I, Berlín.
Detienne, M., 1967: *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque,* París.
Devereux, G., 1976: *Dreams in Greek tragedy,* Oxford.
Dickie, M., 1978: «The argument and form of Simonides 542 PMG», *H. S. C. Ph.,* 82, 21-33.
Diller, H., 1959: «Stand und Aufgaben der Hippocrates-Forschung», *Jahrb. der Acad. der Wiss. und der Lit. Mainz,* 271-87.
Dittenberger, W., 1915-24: *Sylloge Inscriptionum Graecarum,* 3.ª ed., Leipzig.
Dodds, E. R., 1929: «Euripides the irrationalist», *C. R.,* 43, 97-104.
—, 1951: *The Greeks and the irrational,* Berkeley y Los Ángeles. Trad. española en Alianza Editorial, AU: *Los griegos y lo irracional.*
—, 1960: *Euripides, Bacchae,* 2.ª ed., Oxford.
Dohm, H., 1964: *Mageiros,* «Zetemata», XXXII, Munich.
Dörrie, H., 1973: «Die griechischen Romane und das Christentum», *Philologus,* 93, 273-6.
Dover, K. J., 1950: «The chronology of Antiphon's speeches», *C. Q.,* 44, 44-60.
—, 1954: «Greek comedy», en *FYAT.*
—, 1964: «The poetry of Archilochos», en *Entretiens Hardt,* 10, 181-212, Ginebra.
—, 1968*a: Aristophanes' Clouds,* Oxford.
—, 1968*b: Lysias and the corpus Lysiacum,* Berkeley.
—, 1972: *Aristophanic comedy,* Londres.
—, 1976: «The freedom of the intellectual in Greek society», ΤΑΛΑΝΤΑ, 7, 24-54.
Drews, R., 1973: *The Greek accounts of eastern history,* Washington, D. C.
Düring, I., 1957: *Aristotle in the ancient biographical tradition,* Stud. Graeca et Latina Gothoburgensia, V, Göteborg.
Dziatzko, K., 1899: «Buchhandel», *RE,* III, 973-85.
Easterling, P. E., 1973: «Presentation of character in Aeschylus», *G. & R.,* 20, 3-19.
—, 1974: «Alcman 58 and Simonides 37», *P. C. Ph. S.,* n. s. 20, 37-43.
—, 1978: «The second stasimon of *Antigone*», en R. D. Dawe, J. Diggle, P. E. Easterling, ed. *Dionysiaca,* Cambridge.

Ebert, J., 1978: «Zu Corinnas Gedicht vom Wettstreit zwischen Helikon und Kithairon», *Z. P. E.*, 30, 5-12.
Edmunds, L., 1975: *Chance and intelligence in Thucydides*, Cambridge, Mass.
Edwards, G. P., 1971: *The language of Hesiod*, Publications of the Philological Society, XXII, Oxford.
Ehrenberg, V. L., 1951: *The people of Aristophanes*, 2.ª ed., Oxford (3.ª ed., Nueva York, 1962).
Eliot, T. S., 1926: Introduction to *Savonarola: a dramatic poem*, by Charlotte Eliot, Londres.
Elorduy, E., 1972: *El estoicismo*, 2 vols., Madrid, Gredos.
Else, G. F., 1965: *The origin and early form of Greek tragedy*, Cambridge, Mass.
Entretiens Hardt, 1970: *Ménandre: Entretiens*, 16, Ginebra.
Erbse, H., 1969-83: *Scholia graeca in Homeri Iliadem*, 6 vols., Berlín.
Errandonea, I., 1970: *Sófocles y la personalidad de sus coros*, Madrid.
Fehling, D., 1971: *Die Quellenangaben bei Herodot*, Berlín.
Fenik, B. C., 1968: *Typical battle scenes in the Iliad*, *Hermes*, Einzelschriften, XXI.
Ferguson, J., 1975: *Utopias of the classical world*, Ithaca.
Fernández Galiano, M., 1958: *Safo*, Madrid.
Finley, J. H. Jr., 1938: «Euripides and Thucydides», *H. S. C. Ph.*, 49, 23-68.
—, 1940: «The unity of Thucydides' history», *H. S. C. Ph.*, Supl. Vol. I, 255-97.
—, 1942: *Thucydides*, Cambridge, Mass.
Finley, M. I., 1956: *The world of Odysseus*, Londres (2.ª ed., Londres, 1977). *El mundo de Odiseo*, Buenos Aires, F. C. E., 1961.
Fornara, C. W., 1971*a*: «Evidence for the date of Herodotus' publication», *JHS*, 91, 25-34.
—, 1971*b*: *Herodotus: an interpretative essay*, Oxford.
Forrest, W. G., 1966: *La democracia griega (800-400 a. C.)*, Madrid, Guadarrama.
—, 1968: *A history of Sparta 950-192 B. C.*, Londres.
Fraenkel, E., 1922: *Plauteinisches im Plautus*, Berlín (revisado como *Elementi plautini in Plauto*, Florencia, 1960).
—, 1950: «Some notes on the Hoopoe's song», *Eranos*, 48, 75-84 = *Kleine Beiträge*, I, 1964, 453-61.
Fränkel, H., 1961: «Schrullen in den Scholien zu Pindars Nemeen 7 und Olympien 3», *Hermes*, 83, 385-97.
—, 1962: *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, 2.ª ed.
—, 1975: *Early Greek poetry and philosophy*, Nueva York y Londres (trad. de la ant.).
Fraser, P. M., 1972: *Ptolemaic Alexandria*, 3 vols., Oxford.
Frede, M., 1974: *Die stoische Logik*, Göttingen.
Fritz, K. von, 1967: *Griechische Geschichtsschreibung*, I, Berlín.
Furley, D. J., 1973: «Notes on Parmenides», en G. Vlastos, ed., *Exegesis and argument: Studies in Greek philosophy presented to Gregory Vlastos*, 1-15, Assen.
Galinsky, G. K., 1969: *Aeneas, Sicily, and Rome*, Princeton, N. J.
García Calvo, A., 1985: *Razón común*, Edición crítica de Heráclito, Madrid.
García Gual, C., 1972: *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo.
—, 1974: *Ética de Epicuro. La génesis de una moral utilitaria*, Barcelona, Barral.
Garrod, H. W., 1920: «The hyporcheme of Pratinas», *C. R.*, 34, 129-36.
Gärtner, H., 1967: «Xenophon von Ephesos», *RE*, IX A, 2, 2055-89.
Garvie, A. F., 1965: «A note on the deity of Alcman's Partheneion», *C. Q.*, n. s. 5, 185-7.

—, 1969: *Aeschylus' Supplices: play and trilogy,* Cambridge.
Garzya, A., 1954: *Alcmane. I frammenti,* Nápoles.
Gelzer, T., 1956: «Aristophanes und sein Sokrates», *M. H.,* 13, 65-93.
—, 1960: *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes,* «Zetemata», XXIII, Munich.
—, 1976: «Some aspects of Aristophanes' dramatic art in the *Birds*», *B. I. C. S.,* 23, 1-14.
Gentili, B., 1958: *Bacchilide. Studi,* Urbino.
—, 1971: «I frr. 39 e 40 di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica», en *Studi filologici e storici in onore de V. de Falco,* 59-67, Nápoles.
—, 1972: «Lirica greca arcaica e tardo-arcaica», en *Introduzione allo studio della cultura classica,* Milán.
—, 1976: Review of D. Page, *PMG, LGS, SLG,* en *Gnomon,* 48, 740-51.
Gerber, D. E., 1967/8: «A survey of publications on Greek lyric poetry since 1952, III», *C. W.,* 61, 373-85.
—, 1970: *Euterpe, an anthology of early Greek lyric and iambic poetry,* Amsterdam.
—, 1975/6: «Studies in Greek lyric poetry: 1967-75», *C. W.,* 70, 66-154.
Ghiron-Bistagne, P., 1976: *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique,* París.
Giannini, A., 1960: «La figura del cuoco nella commedia greca», *Acme,* 13, 135-216.
Gianotti, G. F., 1975: *Per una poetica pindarica,* Turín.
—, 1978: «Le Pleiadi di Alcmane», *R. F. I. C.,* 106, 257-71.
Gigante, M., 1969: *Ricerche Filodemee,* Nápoles.
Gigon, O., 1985: *Los orígenes de la filosofía griega (De Hesíodo a Parménides),* Madrid, Gredos.
Gil, L., y otros, 1961: *La censura en el mundo antiguo,* Madrid.
—, 1963: *Introducción a Homero,* Madrid, Guadarrama.
Goldstein, J. A., 1968: *The letters of Demosthenes,* Nueva York.
Gomme, A. W., 1938: «Aristophanes and politics», *C. R.,* 52, 97-119 (reimp. en D. A. Campbell, ed., *More essays in Greek history and literature,* Oxford, 1962).
—, 1954*a*: «Who was 'Kratippos'?», *C. Q.,* n. s. 4, 53-5.
—, 1954*b*: *The Greek attitude to poetry and history,* Berkeley y Los Ángeles.
—, 1956: *A historical commentary on Thucydides,* II, Oxford. (Véase también Gomme *et al.,* 1945-70.)
—, 1957: «Interpretations of some poems of Alkaios and Sappho», *J. H. S.,* 77, 255-66.
Gomme, A. W., *et al.,* 1945-70: *A historical commentary on Thucydides,* Oxford.
—, Sandbach, F. H., 1973: *Menander: a commentary,* Oxford.
Gomperz, H., 1912: *Sophistik und Rhetorik,* Leipzig.
Gostoli, A., 1978: «Some aspects of the Theban myth in the Lille Stesichorus», *G. R. B. S.,* 19, 23-7.
Gottschalk, H. B., 1980: *Heraclides of Pontus,* Oxford.
Grant, M., 1978: *History of Rome,* Nueva York.
Griffin, J., 1977: «The Epic Cycle and the uniqueness of Homer», *J. H. S.,* 97, 39-53.
—, 1980: *Homer on life and death,* Oxford. Trad. al castellano, *Homero,* Madrid, Alianza Ed., 1980.
Griffith, J. G., 1968: «Early lyric poetry», en *FYAT,* cap. 2, Oxford.
Griffith, M., 1977: *The authenticity of Prometheus Bound,* Cambridge.
Griffiths, A., 1972: «Alcman's Partheneion: The morning after the night before», *Q. U. C. C.,* 14, 7-30.
Grube, G. M. A., 1965: *The Greek and Roman critics,* Londres.

Guarducci, M., 1974: *Epigrafia Greca,* III, Roma.
Guillén, L., 1975: *Píndaro. Estructura y resortes del quehacer poético,* Madrid.
Guillon, P., 1958: «Corinne et les oracles béotiens: La consultation d'Asopos», *B. H. C.,* 82, 47-60.
Guthrie, W. K. C., 1957: «Aristotle as a historian of philosophy», *J. H. S.,* 77, 35-41.
—, 1962-80: *A history of Greek philosophy,* 6 vols., Cambridge.
Trad. española. Vol. I (1984): *Los primeros presocráticos y los pitagóricos;* Vol. II (1986): *La tradición presocrática desde Parménides a Demócrito;* Vol. III (1988): *Siglo V. Ilustración;* Vol. IV: *Platón* (de aparición inminente), Madrid, Gredos.
Habicht, C., 1969: *Die Inschriften des Asklepieions: Altertümer von Pergamon,* VIII, 3, Berlín.
Hagedorn, D., 1964: *Zur Ideenlehre des Hermogenes,* Göttingen.
Halporn, J. W., 1972: «Agido, Hagesichora, and the chorus (Alcman 1, 27 y sigs. PMG)», *Antidosis, Festschrift für Walter Kraus, W. S.* Beiheft V, 125-38.
Hamilton, R., 1974: *Epinikion,* La Haya.
Hamm, E. M., 1958: *Grammatik zu Sappho und Alkaios,* Berlín.
Händel, P., 1963: *Formen und Darstellungen in der aristophanischen Komödie,* Heidelberg.
Handley, E. W., 1953: «XOPOY in the *Plutus*», *C. Q.,* n. s. 3, 55-61.
—, 1959: Review of H. J. Newiger, *Metapher und Allegorie,* en *J. H. S.,* 79, 166-7.
—, 1965*a: The Dyskolos of Menander,* Londres y Cambridge, Mass.
—, 1965*b:* «Notes on the *Sikyonios* of Menander», *B. I. C. S.,* 12, 38-62.
—, 1968: *Menander and Plautus: a study in comparison,* Discurso inaugural, Londres.
—, 1969: «Notes on the *Theophoroumene* of Menander», *B. I. C. S.,* 16, 88-101.
—, 1973: «The poet inspired?», *J. H. S.,* 93, 104-8.
—, 1975*a:* «Plautus and his public: some thoughts on New Comedy in Latin», *Dioniso,* 46, 117-32.
—, 1975*b:* «Some new fragments of Greek comedy», *Proc. XIV int. congr. papyrologists,* 1974, 133-48.
—, 1977: «*P. Oxy.* 678: a fragment of New Comedy», *B. I. C. S.,* 24, 132-4.
—, 1979: «Recent papyrus finds: Menander», *B. I. C. S.,* 26, 81-7.
—, 1982*a:* «*P. Oxy.* 2806: a fragment of Cratinus?», *B. I. C. S.,* 29, 109-17.
—, 1982*b:* «Aristophanes' rivals», *Proc. Class. Ass.,* 79, 23-5.
—, Rea, J. R., 1957: *The Telephus of Euripides, B. I. C. S.,* supl. V.
Harrison, E. B., 1976: «The Portland Vase: thinking it over», en L. Bonfante y H. von Heintze, eds., *Essays in memoriam Otto J. Brendel,* Maguncia.
Harvey, F. D., 1964: «The use of written documents in the business life of classical Athens», *Pegasus,* 2, 4-14.
—, 1966: «Literacy in the Athenian democracy», *R. E. G.,* 79, 585-635.
—, 1967: «Oxyrhynchus Papyrus 2390 and early Spartan history», *J. H. S,* 93, 62-73.
—, 1978: «Greeks and Romans learn to write», en *Communication arts in the ancient world,* 63-78, Nueva York.
Haslam, M. W., 1974: «Stesichorean meter», *Q. U. C. C.,* 17, 9-57.
—, 1978: «The versification of the new Stesichorus (P. Lille 76 abc)», *G. R. B. S.,* 19, 29-57.
Havelock, E., 1963: *Preface to Plato,* Cambridge, Mass.
—, 1976: *Origins of western literacy,* Toronto.

Heidel, W. A., 1935: «Hecataeus and the Egyptian priests in Herodotus, Book II», *Memoirs of the Am. Academy of Arts and Sciences,* XVIII, 2, 53-124.
Henderson, J., 1975: *The maculate muse: obscene language in Attic comedy,* New Haven.
Herington, C. J., 1970: *The author of the Prometheus bound,* Austin, Texas.
Heubeck, A., 1979: *Schrift* en *Archaeologica Homerica,* III, cap. X, Göttingen.
Hirmer, M., Arias, P. E., 1962: *A history of Greek vase painting,* Londres.
Hodgart, M., 1969: *Satire,* Londres.
Hofmann, H., 1976: *Mythos und Komödie,* «Spudasmata», XXX, Hildesheim.
Hofmann, W., Wartenberg, G., 1973: «Der Bramarbas in der antiken Komödie», *Abh. der Akad. der Wiss. der DDR,* 1973, 2.
Horrocks, G. C., 1981: *Space and time in Homer,* Nueva York.
House, H., 1956: *Aristotle's Poetics,* Londres.
Hunter, R. L., 1979: «The comic chorus in the fourth century», *Z. P. E.,* 36, 23-38.
Husman, H., 1955: «Zu Metrik und Rhythmik des Mesomedes», *Hermes,* 83, 231-6.
Hussey, E., 1972: *The Presocratics,* Londres.
Huxley, G. L., 1962: *Early Sparta,* Londres.
—, 1964: «Studies in early Greek poets II: Alcman's *Kolymbōsai*», *G. R. B. S.,* 5, 26-8.
Immerwahr, H. R., 1964: «Book rolls on Attic vases», *Classical, medieval and renaissance studies in honor of Berthold Louis Ullman,* I, Roma.
—, 1966: *Form and thought in Herodotus,* Cleveland.
—, 1973: «More book rolls on Attic vases», *Antike Kunst,* XVI, 2, 143-7.
Irigoin, J., 1962: «Survie et renouveau de la littérature antique à Constantinople», *C. C. M.,* 5, 287-302.
Jacoby, F., 1912: «Hekataios», *RE,* VII, 2666-2769 (reimp. en Jacoby, 1956, 185-237).
—, 1913: «Herodotos», *RE,* supl. II, 247 y sigs., Stuttgart (reimp. en Jacoby, 1956, 7-164).
—, 1941: «The date of Archilochus», *C. Q.,* 35, 97-109.
—, 1949: *Atthis: the local chronicles of ancient Athens,* Oxford.
—, 1956: *Griechische Historiker,* Stuttgart.
Jacques, J. M., 1960: «Sur un acrostiche d'Aratos *(Phén.* 783-7)», *Revue des Études Anciennes,* 62, 48-61.
Jaeger, W., 1923: *Aristoteles, Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung,* Berlín. 2.ª ed., trad. R. Robinson, 1948, *Aristotle: fundamentals of the history of his development,* Oxford. *Aristóteles,* México, 1946.
—, 1938: *Demosthenes. The origin and growth of his policy,* Berkeley. *Demóstenes,* México, F. C. E., 1976.
—, 1939: *Paideia: the ideals of Greek culture,* I, trad. G. Highet, Oxford. *Paideia,* México, F. C. E., 1942.
—, 1945: *Paideia: the ideals of Greek culture,* III, trad. G. Highet, Oxford.
—, 1947: *The theology of the early Greek philosophers,* Oxford.
—, 1982: *La teología de los primeros filósofos griegos,* México.
Janáček, K., 1948: *Prolegomena to Sextus Empiricus,* Olomouc.
Janko, R., 1982: *Homer, Hesiod, and the Hymns,* Cambridge.
Janni, P., 1965, 1970: *La cultura di Sparta arcaica. Ricerche* I, II, Roma.
Jebb, R. C., 1893: *The Attic orators,* Londres.
Jeffery, L. H., 1961: *The local scripts of archaic Greece,* Oxford.
Jensen, C., 1923: (ed.) *Philodemos. Über die Gedichte Buch 5,* Berlín.

Jones, A. H. M., 1940: *The Greek city from Alexander to Justinian,* Oxford.
—, 1963: «The Greeks under the Roman empire», *D. O. P.,* 17, 3-19.
Jones, J., 1962: *On Aristotle and Greek tragedy,* Londres.
Jones, W. H. S., 1923: *Hippocrates I,* Loeb, Londres y Cambridge, Mass.
Kahn, C. H., 1960: *Anaximander and the origins of Greek cosmology,* Nueva York.
Kaiser, M., 1969: «Herodots Begegnung mit Ägypten», en Morenz, S., *Die Begegnung Europas mit Ägypten,* 243-65, Zurich.
Kapsomenos, S. G., 1964: «The Orphic papyrus roll of Thessalonica», *Bulletin of the American Society of Papyrologists,* 2, 3-14.
Kennedy, G., 1959: «Focusing of arguments in Greek deliberative oratory», *T. A. Ph. A.,* 90, 131-8.
—, 1963: *The art of persuasion in Greece,* Princeton, N. J.
Kerferd, G. B., 1981: *The sophistic movement,* Cambridge.
Kern, O., 1922: *Orphicorum fragmenta,* Berlín.
Keydell, R., 1952: «Bemerkungen zu griechischen Epigrammen», *Hermes,* 80, 499-500.
Kirk, G. S., 1962: *The songs of Homer,* Cambridge = *Los poemas de Homero,* Barcelona, 1985.
—, 1976: *Homer and the oral tradition,* Cambridge.
—, 1977: en *Archilochos* por Michael Ayrton, Londres.
—, Raven, J., 1957: *The Presocratic philosophers,* Cambridge = *Los filósofos presocráticos (Historia crítica con selección de textos),* Madrid, Gredos, 1987.
Kirkwood, G. M., 1953/4: «A survey of recent publications concerning Classical Greek lyric poetry», *C. W.,* 47, 51-4.
—, 1974: *Early Greek monody,* «Cornell Studies in Classical Philology», XXXVII, Ithaca y Londres.
Kleberg, T., 1967: *Buchhandel und Verlagswesen in der Antike,* Darmstadt.
Knox, B. M. W., 1952: «The lion in the house», *C. Ph.,* 47, 17-25 (= *Word and action,* Baltimore, 1979, 27-38).
—, 1964: *The heroic temper,* Berkeley y Los Ángeles.
—, 1968: «Silent reading in antiquity», *G. R. B. S.,* 9, 4, 421-35.
—, 1976: «Euripides' *Medea*», *Y. Cl. S.,* 25, 193-206.
Koenen, L., 1979: *The Cairo codex of Menander (P. Cair. J 43277),* a photographic edition prepared under the supervision of Henry Riad and Abd el-Kadr Selim, with a preface by L. Koenen, Londres, Institute of Classical Studies.
Köhnken, A., 1971: *Die Funktion des Mythos bei Pindar,* Berlín y Nueva York.
Körte, A., 1893: «Archäologische Studien zur alten Komödie», *J. D. A. I.,* 8, 61-93.
Krüger, K. W., 1832: *Untersuchungen über das Leben des Thukydides,* Berlín.
Kühn, J. H., 1956: «System- und Methodenprobleme im Corpus Hippocraticum», *Hermes,* Einzelschriften, XVI.
Kühne, H. J., 1969: «Appians historiographische Leistung», *W. Z. Rostock,* 18, 345-77.
Labarbe, J., 1948: *L'Homère de Platon* (= Bibliothèque de la Faculté de Philos. et Lettres de l'Université de Liège, fasc. CXVII).
Lacy, P. H. de, 1939: «The Epicurean analysis of language», *A. J. Ph.,* 60, 85-92.
Lang, M., 1976: *The Athenian Agora* XXI. *Graffiti and dipinti,* Princeton, B1, B2, C5.
Lasserre, F., Bonnard, A., 1958: *Archiloque, Fragments,* París.
Lattimore, R., 1958: *The poetry of Greek tragedy,* Baltimore.
Lavency, M., 1964: *Aspects de la logographie judiciaire attique,* Lovaina.

Lee, H. D. P., 1948: «Place-names and the date of Aristotle's biological works», *C. Q.*, 42, 61-7.
Lefèvre, E., 1979: «Menander», en G. A. Seeck, ed., *Das griechische Drama,* 307-53, Darmstadt.
Lefkowitz, M. R., 1968: «Bacchylides' *Ode 5:* imitation and originality», *H. S. C. Ph.*, 73, 45-96.
—, 1975*a:* «The influential fictions in the scholia to Pindar's *Pythian 8», C. Ph.*, 70, 173-85.
—, 1975*b:* «Pindar's Lives», en *Classica et Iberica,* a Festschrift in Honor of the Rev. J. M. F. Marique, S. J., ed. P. T. Brannan, S. J., Institute for Early Christian Iberian Studies (Worcester, Mass.), 71-93.
—, 1978: «The poet as hero: fifth-century autobiography and subsequent biographical fiction», *C. Q.*, n. s. 28, 459-69.
Lemerle, P., 1969: «Élèves et professeurs à Constantinople au Xe siècle», *C. R. A. I.*, 576-87.
—, 1971: *Le premier humanisme byzantin,* París.
Leo, F., 1895: *Plautinische Forschungen,* 2.ª ed., 1912, Berlín.
Levi, P., 1977: Review of O. Strid, *Über Sprache und Stil des Periegeten Pausanias,* en *C. R.*, 27, 178-80.
Lewis, N., 1974: *Papyrus in classical antiquity,* Oxford.
Lobel, E., 1925: Σαπφοῦς μέλη, Oxford.
—, 1927: Ἀλκαίου μέλη, Oxford.
Long, A. A., 1968: *Language and thought in Sophocles,* Londres.
—, 1971: «Aisthesis, prolepsis and linguistic theory in Epicurus», *B. I. C. S.*, 18, 114-33.
—, 1974: *Hellenistic philosophy,* Londres (= *Filosofía helenística,* Madrid, 1976).
—, 1976: «Heraclitus and Stoicism», *Philosophia,* 5-6, 134-56.
Lucas, D. W., 1968: *Aristotle, Poetics,* Oxford.
Lucas, J. M., 1982: *Estructura de las tragedias de Sófocles,* Madrid.
Luck, G., 1967: Review of Gow-Page, *Hellenistic Epigrams, G. G. A.*, 219, 1967, 23-61.
Ludwig, W., 1970: «Die plautinische Cistellaria und das Verhältnis von Gott und Handlung bei Menander», en *Entretiens Hardt,* 16, 43-110.
Luppe, W., 1980: *Literarische Texte: Drama. Archiv für Papyrusforschung,* 27, 233-50.
Luschnat, O., 1971: «Thukydides», *RE,* supl. XII, 1085-1354.
—, 1974: «Thukydides (Nachträge)», *RE,* supl. XIV.
Lynch, J. P., 1972: *Aristotle's school,* Berkeley, Los Ángeles, Londres.
Lloyd-Jones, H., 1956: «Zeus in Aeschylus», *J. H. S.*, 76, 55-67.
—, 1957: *Aeschylus II,* 2.ª ed., Loeb.
—, 1966: «Problems of early Greek poetry», en *Estudios sobre la tragedia griega, Cuadernos de la Fundación Pastor,* XIII, 11-33.
—, 1971: *The justice of Zeus,* Berkeley y Los Ángeles.
—, 1973: «Modern interpretation of Pindar: the Second Pythian and Seventh Nemean Odes», *J. H. S.*, 93, 109-37.
—, 1975: *Females of the species: Semonides on women,* Londres.
Maass, E., 1898: *Commentariorum in Aratum reliquiae,* Berlín.
MacDowell, D., 1962: *Andocides. On the mysteries,* Oxford.
—, 1971: *Aristophanes, Wasps,* Oxford.
McKay, K. J., 1974: «Alkman Fr. 107 Page», *Mnemosyne,* 4, 27, 413-14.

Maehler, H., 1976: «Der Metiochos-Parthenope-Roman», *Z. P. E.*, 23, 1-20.
—, 1980: «A new method of dismounting papyrus cartonnage», *B. I. C. S.*, 27, 120-2.
Marrou, H. I., 1965: *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, 6.ª ed., París (= 1955, *Historia de la educación en la antigüedad*, Buenos Aires, Eudeba).
Marzullo, B., 1964: «Il primo Partenio di Alcmane», *Philologus*, 108, 174-210.
Mates, B., 1953: *Stoic logic*, Berkeley y Los Ángeles.
Mathieu, G., 1948: *Démosthène. L'homme et l'oeuvre*, París.
Mazon, P., 1904: *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, París.
—, 1948: (ed.) *Introduction à l'Iliade*, Budé, París.
Meiggs, R., Lewis, D. M., 1969: *A selection of Greek historical inscriptions to the end of the fifth century B. C.*, Oxford.
Meillier, C., 1976: «Callimaque (P. L. 76d, 78abc, 82, 84, 111c) Stésichore (?) (P. L. 76abc)», *Cahiers de recherche de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de l'Université de Lille*, IV, 255-360.
Mensching, E., 1963: *Favorin von Arelate. Der erste Teil der Fragmente*, Berlín.
Merkelbach, R., 1962: *Roman und Mysterium in der Antike*, Munich y Berlín.
—, 1974: «Epilog des einen der Herausgeber», en R. Merkelbach y M. West, «Ein Archilochos-Papyrus», *Z. P. E.*, 14, 97-113.
Mette, H. J., 1959: *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlín.
Millar, F., 1977: *The emperor in the Roman world*, Londres.
Milne, J. G., 1908: «Relics of Graeco-Egyptian schools», *J. H. S.*, 28, 121-32.
Miralles, C., 1969: *Tragedia y política en Esquilo*, Barcelona.
—, 1972: *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona.
Misch, G., 1950: *History of autobiography in antiquity*, Londres.
Momigliano, A. D., 1966: «The place of Herodotus in the history of historiography», en *Studies in historiography*, 127 y sigs., Londres.
—, 1971: *The development of Greek biography*, Cambridge, Mass.
—, 1975: *Alien wisdom*, Cambridge.
—, 1984: *La historiografía griega*, Barcelona, Crítica.
Moraux, P., 1973: *Der Aristotelismus bei den Griechen*, I, Berlín y Nueva York.
Morrison, J. S., 1961: «Antiphon», *P. C. Ph. S.*, n. s. 7, 49-58.
Mourelatos, A. P. D., 1970: *The route of Parmenides: a study of word, image, and argument in the fragments*, New Haven y Londres.
Murray, G., 1933: *Aristophanes: a study*, Oxford.
—, 1955: *Esquilo el creador de la tragedia*, México.
—, 1966: *Eurípides y su tiempo*, México.
Muscarella, O. W., 1974: *Ancient art: The Norbert Schimmel Collection*, Maguncia.
Mussche, H. F., y otros, 1965: *Thoricos* III, Bruselas.
Myres, J. L., 1953: *Herodotus father of history*, Oxford.
Nagy, G., 1973: «On the death of Actaeon», *H. S. C. Ph.*, 77, 179-80.
Navarre, O., 1900: *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, París.
Nenci, G., 1954: *Hecataei Milesii fragmenta*, Florencia.
Nestle, W., 1901: *Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart.
Newiger, H.-J., 1957: *Metapher und Allegorie: Studien zu Aristophanes*, «Zetemata», XVI, Munich.
Nilsson, M. P., 1956: *Historia de la religión griega*, 2.ª ed., Buenos Aires, 1961.
Norman, A. F., 1960: «The book trade in fourth-century Antioch», *J. H. S.*, 80, 122-6.

Norwood, G., 1931: *Greek comedy,* Londres.
—, 1945: *Pindar,* Berkeley y Los Ángeles.
Nutton, V., 1972: «Galen and medical autobiography», *P. C. Ph. S.,* n. s. 18, 50-62.
Oeri, H. G., 1948: *Der Typ des komischen Alten: seine Nachwirkungen und seine Herkunft,* Basilea.
Oertel, F., 1970: *Herodots Ägyptischer Logos und die Glaubwürdigkeit Herodots,* Bonn.
Ohly, K., 1928: *Stichometrische Untersuchungen = Zentralblatt für Bibliothekswesen,* 61, Leipzig.
Owen, A. S., 1936: «The date of the Electra of Sophocles», en *Greek poetry and life, Essays presented to Gilbert Murray,* ed. C. Bailey y otros, Oxford.
Owen, G. E. L., 1960: «Eleatic questions», *C. Q.,* n. s. 10, 84-102; reimp. con notas adicionales en D. J. Furley y R. E. Allen, eds., 1975, *Studies in presocratic philosophy,* II, 48-81, Londres.
Page, D. L., 1942: *Greek literary papyri,* Londres.
—, 1951*a: Alcman: The Partheneion,* Oxford.
—, 1951*b:* «Simonidea», *J. H. S.,* 71, 133-42.
—, 1951*c: A new chapter in the history of Greek tragedy,* Cambridge.
—, 1953: «Thucydides' description of the great plague at Athens», *C. Q.,* n. s. 3, 97-115.
—, 1955: *Sappho and Alcaeus,* Oxford.
—, 1956: «Greek verses from the eight century B. C.», *C. R.,* n. s. 6, 95-7.
—, 1959: *History and the Homeric Iliad,* Berkeley y Los Ángeles.
—, 1964: «Archilochus and the oral tradition», en *Entretiens Hardt,* 10, 117-63, Ginebra.
—, 1973*a:* «Stesichorus: The Geryoneis», *J. H. S.,* 93, 136-54.
—, 1973*b:* «Stesichorus: The "Sack of Troy" and "The Wooden Horse" (P. Oxy. 2169 and 2803)», *P. C. Ph. S.,* n. s. 19, 47-65.
Panofsky, D. y E., 1962: *Pandora's box,* 2.ª ed., Princeton, N. J.
Papanikolaou, A. D., 1973: *Chariton-Studien,* «Hypomnemata», XXXVII, Göttingen.
Parry, A., 1971: (ed.), *The making of Homeric verse* (collected works of Milman Parry with an introduction by Adam Parry), Oxford.
—, 1981: *«Logos» and «Ergon» in Thucydides,* Nueva York.
Parsons, P. J., 1977: «The Lille 'Stesichorus'», *Z. P. E.,* 26, 7-36.
Patzer, H., 1937: *Das Problem der Geschichtsschreibung des Thukydides und die thukydideische Frage,* Berlín.
Pavese, C. O., 1967: «Alcmane, il Partenio del Louvre», *Q. U. C. C.,* 4, 113-33.
—, 1972: *Tradizione e generi poetici della Grecia arcaica,* Roma.
Payne, H., 1931: *Necrocorinthia,* Oxford.
Pearson, L., 1939: *Early Ionian historians,* Oxford.
—, 1952: «Prophasis and aitia», *T. A. Ph. A.,* 83, 205-23.
—, 1964: «The development of Demosthenes as a political orator», *Phoenix,* 18, 95-109.
—, 1966: «Apollodorus, the eleventh Attic orator», *The classical tradition. Literary and historical studies in honor of Harry Caplan,* págs. 347-59, Ithaca.
—, 1972: «Prophasis: a clarification», *T. A. Ph. A.,* 103, 381-94.
Pečirka, J., 1963: «Aristophanes' Ekklesiazusen und die Utopien in der Krise der Polis», *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität, Berlin: Gesellschaft. u. sprach.* 12, 215-19.
—, 1976: «The crisis of the Athenian Polis in the fourth century», *Eirene,* 14, 5-29.
Penwill, J. L. 1974: «Alcman's Cosmogony», *Apeiron,* 8, 13-39.

Perrotta, G., Gentili, B., 1965: *Polinnia,* Mesina y Florencia.
Perry, B. E., 1952: *Aesopica,* I, Urbana, Illinois.
—, 1965: *Babrius and Phaedrus,* Loeb, Londres y Cambridge, Mass.
—, 1967: *The ancient romances. A literary-historical account of their origins,* Berkeley y Los Ángeles.
Petri, R., 1963: *Über den Roman des Chariton,* Meisenheim am Glan.
Pfohl, G., 1968: (ed.), *Das Alphabet,* «Wege der Forschung», LXXXVIII, Darmstadt.
Philippson, R., 1932: «Sokrates' Dialektik in der Wolken», *Rh. M.,* 81, 30-8.
Pickard-Cambridge, A. W., 1946: *The theatre of Dionysus at Athens,* Oxford.
Podlecki, A. J., 1971: «Stesichoreia», *Athenaeum,* 49, 313-27.
Pohlenz, M., 1933: «To prepon. Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes», *N. G. G.,* 1933, 53-92.
—, 1937: *Herodot der erste Geschichtsschreiber des Abendlandes,* Berlín.
Pollitt, J. J., 1974: *The ancient Greek view of art: criticism, history and terminology,* New Haven y Londres.
Pouilloux, J., 1964: «Archiloque et Thasos: histoire et poésie», en *Entretiens Hardt,* 10, 1-27, Ginebra.
Powell, J. E., 1939: *The history of Herodotus,* Cambridge.
Privitera, G. A., 1965: *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica,* Roma.
Puelma, M., 1977: «Die Selbstbeschreibung des Chores in Alkmans grossem Partheneion-Fragment», *M. H.,* 34, 1-55.
Radermacher, L., 1951: «Artium scriptores. Reste der voraristotelischen Rhetorik», *S. A. W. W.,* 227-3.
Rau, P., 1967: *Paratragodia: Untersuchung einer dramatischen Form des Aristophanes,* «Zetemata», XLV, Munich.
Rawlings, H. R., 1981: *The structure of Thucydides' history,* Princeton, N. J.
Reardon, B. P., 1969: «The Greek novel», *Phoenix,* 23, 55-73.
—, 1971: *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J. C.,* París.
Reeve, M. D., 1971: «Hiatus in the Greek novelists», *C. Q.,* n. s. 21, 514-39.
Reinhardt, K., 1916: *Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie,* Bonn.
—, 1947: *Sophokles,* 2.ª ed., Frankfurt am Main.
Reynolds, L. D., Wilson, N. G., 1974: *Scribes and scholars,* 2.ª ed., Oxford.
Richardson, N. J., 1974: *The Homeric Hymn to Demeter,* Oxford.
Robert, C., 1911: *Die Masken der neueren attischen Komödie,* «Hallisches Winckelmannsprogr.», XXV, Halle a. S.
Robert, L., 1935: «Notes d'épigraphie hellénistique», *B. C. H.,* 59, 421-5 (= *Opera minora selecta,* I, 178-82, Amsterdam, 1969).
—, 1968: «De Delphes à l'Oxus. Inscriptions grecques nouvelles de la Bactriane», *C. R. A. I.,* 421-57.
Roberts, C. H., 1953: «Literature and society in the papyri», *M. H.,* 10, 264-79.
—, 1954: «The codex», *P. B. A.,* 40, 169-204.
—, 1970: «Books in the Graeco-Roman world and in the New Testament», *Cambridge History of the Bible,* I, 48-66, Cambridge.
—, Skeat, T. C., 1983: *The birth of the codex,* «British Academy publications», Oxford.

Robertson, M., 1969: «Geryoneis: Stesichorus and the vase-painters», *C. Q.*, n. s. 19, 207-21.
Romilly, J. de, 1956*a*: *Histoire et raison chez Thucydide,* París.
—, 1956*b*: «L'utilité de l'histoire selon Thucydide», en *Entretiens Hardt,* 4, Ginebra.
—, 1962: «Le pseudo-Xenophon et Thucydide», *Revue de Philologie,* 36, 225-41.
—, 1963: *Thucydides and Athenian imperialism,* trad. de P. Thody, Oxford.
Ronnet, G., 1951: *Étude sur le style de Démosthène dans les discours politlques,* París.
Rose, H. J., 1932: «Stesichorus and the Rhadine-Fragment», *C. Q.*, 26, 88-92.
Rosenmeyer, T. G., 1966: «Alcman's *Partheneion I* reconsidered», *G. R. B. S.*, 7, 321-59.
Ross, W. D., 1923: *Aristotle,* Londres.
Rostagni, A., 1955: *Scritti minori,* 3 vols., Turín.
Ruiz Montero, C., 1979: *Análisis estructural de la novela griega,* Salamanca.
Russell, D. A., 1964: *Longinus on the sublime,* Oxford.
—, 1973: *Plutarch,* Londres.
—, Wilson, N. G., 1981: (eds.), *Menander Rhetor, On epideictic oratory,* Oxford.
—, Winterbottom, M., 1972: *Ancient literary criticism,* Oxford.
S. Lasso de la Vega, J., 1970: *De Sófocles a Brecht,* Barcelona, Planeta.
Ste. Croix, G. E., M. de, 1972: *The origins of the Peloponnesian War,* Londres.
Salmon, P., 1961: «Chariton d'Aphrodisas et la révolte égyptienne de 360 avant J. C.», *Chronique d'Égypte,* 36, 365-76.
Sambursky, S., 1959: *The physics of the Stoics,* Londres.
Sandbach, F. H., 1975: *The Stoics,* Londres.
Sayce, A. H., 1883: *Herodotos I-III,* Londres.
Schadewaldt, W., 1928: *Der Aufbau des Pindarischen Epinikion.* Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Geisteswiss. Klasse v. 3, Halle.
—, 1929: *Die Geschichtsschreibung des Thukydides,* Berlín.
Scheller, P., 1911: *De hellenistica historiae conscribendae arte,* Leipzig.
Schlesinger, E., 1968: «Zu Pindar, Pyth. 12», *Hermes,* 96, 275-86.
Schmid, W., 1926: (ed.), *Ps-Aristides, Libri rhetorici,* BT, Leipzig y Stuttgart.
—, 1948: «Das Sokratesbild der Wolken», *Philologus,* 97, 209-28.
Schröder, H. O., 1934: *In Platonis Timaeum commentariorum fragmenta,* BT, Leipzig y Stuttgart.
Schwartz, E., 1919: *Das Geschichtswerk des Thukydides,* Bonn.
Schwarze, J., 1971: *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung,* «Zetemata», LI, Munich.
Sedley, D. N., 1974: «The structure of Epicurus On Nature», *Cronache Ercolanesi,* 4, 89-92.
Seeberg, A., 1971: *Corinthian Komos vases, B. I. C. S.*, supl. XXVII.
Segal, C. P., 1962: «Gorgias and the psychology of the logos», *H. S. C. Ph.*, 66, 99-115.
—, 1975: «Pebbles in golden urns: the date and style of Corinna», *Eranos,* 63, 1-8.
—, 1976: «Bacchylides reconsidered: epithets and the dynamics of lyric narrative», *Q. U. C. C.*, 22, 99-130.
—, 1977: «The myth of Bacchylides 17: heroic quest and heroic identity», *Eranos,* 74, 23-37.
Seidensticker, B., 1978: «Archilochus and Odysseus», *G. R. B. S.*, 19, 5-22.
Severyns, A., 1933: *Bacchylide. Essai biographique,* Lieja y París.

—, 1963: *Recherches sur la Chrestomathie de Proclos,* IV (= Bibliothèque de la Faculté de Philos. et Lettres de l'Université de Liège, fasc. 170).
Shackleton Bailey, D. R., 1966: *Cicero's letters to Atticus,* V, Cambridge.
Sifakis, G. M., 1971: *Parabasis and animal choruses,* Londres.
Simon, E., 1971: «Die 'Omphale' des Demetrios», *A. A.,* 199-206.
—, 1972: *Das antike Theater,* Heidelberg (trad. de C. E. Vafopoulou-Richardson, 1982, Londres).
Sisti, F., 1965: «Le due Palinodie di Stesicoro», *Stud. Urb.,* 39, 303-13.
Skeat, T. C., 1956: «The use of dictation in ancient book production», *P. B. A.,* 42, 179-208.
Smith, A. H., 1898: «Illustrations to Bacchylides», *J. H. S.,* 18, 267-80.
Smyth, H. W., 1900: *The Greek melic poets,* Londres.
Snell, B., 1953: *The discovery of the mind: the Greek origins of European thought,* trad. de T. G. Rosenmeyer, Oxford (= *Las fuentes del pensamiento europeo,* trad. de J. Vives, S. J., *Razón y Fe,* Madrid, 1963).
—, Maehler, H., 1975: *Pindari carmina cum fragmentis,* BT, Leipzig y Stuttgart.
Solmsen, F., 1931: «Antiphonstudien. Untersuchungen zur Entstehung der attischen Gerichtsrede», *Neue philologische Untersuchungen,* VIII, Berlín.
—, 1961: «Greek philosophy and the discovery of the nerves», *M. H.,* 18, 169-97.
—, 1975: *Intellectual experiments of the Greek enlightenment,* Princeton, N. J.
Sourdille, C., 1910: *La durée et l'étendue du voyage d'Hérodote en Égypte,* París.
Spiegelberg, W., 1929: *The credibility of Herodotus' account of Egypt,* trad. de A. M. Blackman, Oxford.
Sprague, R. K., 1972: *The older sophists,* Columbia, Carolina del Sur.
Stadter, P. A., 1973: (ed.), *The speeches in Thucydides,* Chapel Hill.
Stahl, H.-P., 1966: *Thukydides; die Stellung des Menschen im geschichtlichen Prozess,* Munich.
Steinmetz, P., 1960: «Menander und Theophrast», *Rh. M.,* 103, 185-91.
Stern, J., 1967: «The structure of Bacchylides' Ode 17», *R. B. Ph.,* 45, 40-7.
Stevenson, J. G., 1974: «Aristotle as historian of philosophy», *J. H. S.,* 94, 138-43.
Strid, O., 1976: *Über Sprache und Stil des Periegeten Pausanias,* Uppsala.
Strohmaier, G., 1976: «Übersehenes zur Biographie Lukians», *Philologus,* 120, 117-22.
Sutton, D. F., 1974*a: The date of Euripides' Cyclops,* Ann Arbor.
—, 1974*b:* «A handlist of satyr plays», *H. S. C. Ph.,* 78, 107-43.
Svoboda, K., 1952: «Les idées de Pindare sur la poésie», *Aegyptus,* 32, 108-20.
Szepessy, T., 1975: «Die 'Neudatierung' des Heliodorus und die Belagerung von Nisibis», *Eirene* (= Actes de la XIIe conférence internationale d'études classiques), Amsterdam.
Taplin O., 1975: «The title of Prometheus Desmotes», *J. H. S.,* 95, 184-6.
Tarán, L., 1981: *Speusippus of Athens: a critical study with a collection of the related texts and commentary,* Leiden.
Tarditi, G., 1968: *Archiloco,* Roma.
Tarn, W. W., 1933: «Alexander the Great and the unity of mankind», *Proceedings of the British Academy,* 19, 123-66.
Thayer, H., S., 1975: «Plato's quarrel with poetry: Simonides», *J. H. I.,* 36, 3-26.
Thesleff, H., 1961: *An introduction to the Pythagorean writings of the Hellenistic period,* Acta Academiae Aboensis, «Humaniora», XXIV, 3, Abo.

—, 1965: *The Pythagorean texts of the Hellenistic period.* Acta Academiae Aboensis, «Humaniora», Ser. A XXX, 1, Abo.
Thierfelder, A., 1956: «Römische Komödie», *Gymnasium,* 63, 326-45.
Thummer, E., 1968-9: *Pindar, Die Isthmischen Gedichte,* 2 vols., Heidelberg.
Tigerstedt, E. N., 1965: *The legend of Sparta in classical antiquity,* Lund.
Torrance, R. M., 1965: «Sophocles: some bearings», *H. S. C. Ph.,* 69, 269-327.
Trendall, A. D., 1967: *Phlyax vases,* 2.ª ed., *B. I. C. S.,* supl. XIX.
—, Webster, T. B. L., 1971: *Illustrations of Greek drama,* Londres.
Treu, M., 1966: «Pseudo-Xenophon ΠΟΛΙΤΕΙΑ ΑΘΗΝΑΙΩΝ», *RE,* IX A, 2, 1928-1982, Stuttgart.
—, 1968*a:* «Alkman», *RE,* supl. XI, 19-29.
—, 1968*b:* «Stesichoros», *RE,* supl. XI, 1253-6.
Trüdinger, K., 1918: *Studien zur Geschichte der griechisch-römischen Ethnographie,* tesis, Basilea-Leipzig.
Turner, E. G., 1952: *Athenian books in the fifth and fourth centuries,* Discurso inaugural, 2.ª ed., 1978, Londres.
—, 1965: «Athenians learn to write. Plato's *Protagoras* 326a», *B. I. C. S.,* 12, 67-9.
—, 1968: *Greek papyri,* Oxford.
—, 1971: *Greek manuscripts of the ancient world,* Oxford.
—, 1973: *The papyrologist at work, G. R. B. S.,* monografía, VI.
—, 1976: «A fragment of Epicharmus? (or Pseudoepicharmea?)», *W. S.,* 89, 48-57.
—, 1978: «The lost beginning of Menander, *Misoumenos*», *Proc. Brit. Acad.,* 73, 315-31.
—, 1980: «The rhetoric of question and answer in Menander», *Themes in Drama,* 2, 1-23.
Untersteiner, M., 1954: *The sophists,* trad. de K. Freeman, Oxford.
Usher, S., 1973: «The style of Isocrates», *B. I. C. S.,* 20, 39-67.
—, 1976: «Lysias and his clients», *G. R. B. S.,* 17, 31-40.
Ussher, R. G., 1960: *The Characters of Theophrastus,* Londres.
—, 1973: *Aristophanes, Ecclesiazusae,* Oxford.
Vallet, G., 1958: *Rhégion et Zancle,* «Bibl. d'Écoles Françaises d'Athènes et de Rome», CLXXXIX, París.
Van Groningen, B. A., 1935/6: «The enigma of Alcman's Partheneion», *Mnemosyne,* ser. III, 3, 241-61.
—, 1963: *Traité d'histoire et de critique des textes grecs,* Amsterdam.
Vermeule, E., 1966: «The Boston Oresteia Krater», *A. J. A.,* 70, 1-22.
Vernant, J.-P., 1980: *Myth and society in ancient Greece,* trad. de J. Lloyd, Brighton.
—, 1985: *Mito y pensamiento en la Grecia antigua,* Barcelona, Ariel.
—, Detienne, M., 1974: *Les ruses de l'intelligence. La métis chez les grecs,* París (trad. inglesa *Cunning intelligence in Greek culture and society,* 1978: Hassocks).
—, 1965: *Los orígenes del pensamiento griego,* Buenos Aires.
Vickers, B., 1973: *Towards Greek tragedy,* Londres.
Voigt, E.-M., 1971: *Sappho et Alcaeus,* Amsterdam.
Vürtheim, J., 1919: *Stesichoros' Fragmente und Biographie,* Leiden.
Wace, A. J. B., Stubbings, F. H., 1962: (eds.), *A companion to Homer,* Londres.
Wade-Gery, H. T., 1932: «Thucydides the son of Melesias», *J. H. S.,* 52, 205-27.
—, 1945: «Kritias and Herodes», *C. Q.,* 39, 19-33.
—, 1952: *The poet of the Iliad,* Cambridge.

Walbank, F. W., 1938: ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΤΡΑΓΩΙΔΟΥΜΕΝΟΣ, *J. H. S.*, 68, 55-68.
—, 1955: «Tragic history: a reconsideration», *B. I. C. S.*, 2, 4-14.
—, 1972: *Polybius*, Berkeley y Los Ángeles.
Webster, T. B. L., 1950: *Studies in Menander*, 2.ª ed., 1960, Manchester.
—, 1952: «Chronological notes on Middle Comedy», *C. Q.*, n. s. 2, 13-26.
—, 1959: *Greek art and literature, 700-530 B. C.*, Londres.
—, 1965: «The poet and the mask», en M. J. Anderson, ed., *Classical drama and its influence: essays presented to H. D. F. Kitto*, 3-13, Londres.
—, 1967: *The tragedies of Euripides*, Londres.
—, 1968: «Stesichoros: Geryoneis», *Agon*, 2, 1-9.
—, 1969: *Monuments illustrating New Comedy*, 2.ª ed., *B. I. C. S.*, supl. XXIV.
—, 1970*a*: *The Greek chorus*, Londres.
—, 1970*b*: *Studies in later Greek comedy*, 2.ª ed., Manchester.
—, 1974: *Menander: an introduction*, Manchester.
—, Green, J. R., 1978: T. B. L. Webster, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, 3.ª ed. rev. y ampliada por J. R. Green, *B. I. C. S.*, supl. XXXIX.
Wehrli, F. R., 1948: *Motivstudien zur griechischen Komödie*, Zurich y Leipzig.
Weidauer, K., 1954: *Thukydides und die Hippokratischen Schriften; der Einfluss der Medizin auf Zielsetzung und Darstellungsweise des Geschichtswerkes*, tesis, Heidelberg.
Weitzmann, K., 1959: *Ancient book illumination*, Cambridge, Mass.
—, 1970: *Illustrations in roll and codex*, 2.ª ed., Princeton, N. J.
Welles, C. B., Fink, R. O., Gilliam, J. F., 1959: *The excavations at Dura-Europos, Final report V, part 1. The parchments and the papyri*, New Haven.
Wells, J., 1923: «The Persian friends of Herodotus», en *Studies in Herodotus*, 95-111, Oxford.
West, M. L., 1963: «Three Presocratic cosmologies», *C. Q.*, n. s. 13, 154-76 (154-6 sobre Alcmán).
—, 1965: «Alcmanica», *C. Q.*, n. s. 15, 188-202.
—, 1966: *Hesiod. Theogony*, Oxford.
—, 1967: «Alcman and Pythagoras», *C. Q.*, n. s. 17, 1-15.
—, 1969: «Stesichorus Redivivus», *Z. P. E.*, 4, 135-49.
—, 1970*a*: «Melica», *C. Q.*, n. s. 20, 205-15.
—, 1970*b*: «Corinna», *C. Q.*, n. s. 20, 277-87.
—, 1971*a*: «Stesichorus», *C. Q.*, n. s. 21, 302-14.
—, 1971*b*: «Further light on Stesichorus' Iliou Persis», *Z. P. E.*, 7, 262-4.
—, 1974: *Studies in early Greek elegy and iambus*, Berlín y Nueva York.
—, 1975: «Cynaethus' Hymn to Apollo», *C. Q.*, n. s. 25, 161 y sigs.
—, 1977: «Notes on Papyri», *Z. P. E.*, 26, 38-9.
—, 1978*a*: (ed.) *Hesiod, Works and days*, Oxford.
—, 1978*b*: *Theognidis et Phocylidis fragmenta*, Berlín.
West, S., 1967: *The Ptolemaic papyri of Homer* (Papyrologica Coloniensia III), Colonia y Opladen.
—, 1974: «*Joseph and Asenath:* a neglected Greek romance», *C. Q.*, n. s. 24, 70-81.
Westlake, H. D., 1977: «Thucydides on Pausanias and Themistocles. A written source?», *C. Q.*, n. s. 37 (1977), 93-110.
Wevers, R. F., 1969: *Isaeus. Chronology, prosopography, and social history*, La Haya.

Wilamowitz-Moellendorff, U. von, 1903: *Timotheos: Die Perser,* Leipzig.
—, 1925: *Menander: Das Schiedsgericht,* Berlín.
—, 1962: *Kleine Schriften,* IV, Berlín.
Wilson, A. M., 1974: «A Eupolidean parallel for the rowing scene in Aristophanes' *Frogs*», *C. Q.,* n. s. 24, 250-2.
Wilson, N. G., 1975: «Books and readers in Byzantium», *Byzantine books and bookmen,* Dumbarton Oaks.
Wind, R., 1971-2: «Bacchylides and Pindar: A question of imitation», *C. J.,* 67, 9-13.
Winnington-Ingram, R. P., 1948: «Clytemnestra and the vote of Athena», *J. H. S.,* 68, 130-47.
—, 1965: «Tragedy and Greek archaic thought», en M. J. Anderson, ed., *Classical drama and its influence,* Londres.
Wirth, T., 1967: «Arrians Erinnerungen an Epiktet», *M. H.,* 24, 149-89, 197-216.
Wolke, H., 1978: *Untersuchungen zur Batrachomyomachia,* Meisenheim am Glan.
Woodbury, L. E., 1967: «Helen and the Palinode», *Phoenix,* 21, 157-76.
—, 1976: «Aristophanes' *Frogs* and Athenian literacy: *Ran.* 52-53, 1114», *T. A. Ph. A.,* 106, 349-57.
—, 1979*a:* «Gold hair and grey, or the game of love: Anacreon fr. 13: 358 *PMG,* 13 Gentili», *T. A. Ph. A.,* 109, 277-87.
—, 1979*b:* «Neoptolemus at Delphi: Pindar, Nemean 7.30ff.», *Phoenix,* 33, 95-133.
Young, D. C., 1964: «Pindaric criticism», *Minnesota Review,* IV, 584-641; reimp. en W. M. Calder, III, y J. Stern, eds., 1970, *Pindaros und Bakchylides,* 1-95, Darmstadt.
Zalateo, G., 1961: «Papiri scolastici», *Aegyptus,* 41, 160-235.
Zeller, E., 1966: *Fundamentos de la filosofía griega,* Buenos Aires, Siglo XX.
Zieliński, T., 1885: *Die Gliederung der altattischen Komödie,* Leipzig.
Zuntz, G., 1949: «Once again the Antiphontean Tetralogies», *M. H.,* 6, 100-3.
—, 1955: *The political plays of Euripides,* Manchester.
—, 1971: *Persephone,* Oxford.

ÍNDICES

ÍNDICE DE AUTORES Y OBRAS

ÍNDICE GENERAL

Págs.